BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Due stagioni del cinema ungherese

Verdone: *Moholy-Nagy nella "Bauhaus"* - Moholy-Nagy: *Dinamica della città* (sceneggiatura) - Makk e Ivanyi: *Situazione del cinema ungherese.*

Recensioni, note e rubriche di: *AUTERA, BERTIERI, CASTELLO, CHITI, DWORKIN, GAMBETTI, LAURA, MORANDINI, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIII - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 11

novembre 1962

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Allievi ammessi ai corsi per il biennio accademico 1962-64

Si sono svolti dal 2 al 18 ottobre gli esami di ammissione ai corsi per il biennio 1962-64.

Il numero complessivo di domande pervenute è stato di circa 320, di cui 260 circa da parte di italiani e 60 circa da parte di stranieri.

Sono stati ammessi i seguenti candidati:

RECITAZIONE: BELLOFIORE Arnaldo; BERGAMONTI Rosetta; CANCELLIERI Maria Antonia; CIPOLLA Vito; CONSOLI Enzo;COSTA Giuseppina; FIORENTINI Marina; FIORITO Antonietta; MARONETTO Susanna; PENNACCHIOTTI Sergio; TERZON Lorenzo — Stranieri: BREGSTEIN Martine (Olanda); TOCINOWSKY Zlatica (Jugoslavia).

REGIA: BROCANI Francesco; MORANDI Carlo; SALTINI Vittorio — Stranieri: BREGSTEIN Rudolf (Olanda); DELVISCO Antony William (U.S.A.); GUEDES Jesus Enrique (Venezuela); HUJAR William (U.S.A.); KOCH Volker (Germania); LANATTA Ana (Perù); LUMBRERAS Elena (Spagna); PERRY Dan (U.S.A.); POLIZZI Rosalia (Argentina); SHIRDEL Kamram (Iran); WECHSLER Richard (U.S.A.); ZULFICAR Omar Yehia (R.A.U.).

DIREZIONE DI PRODUZIONE: DELLA PORTA Piero; NASCA Sergio.

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: FORGES DAVANZATI Roberto; GARBARINO Dario; RUBINI Sergio; TAFANI Carlo — Stranieri: ANWARUL Islam (Pakistan); ARZROUNI Daniel (R. A. U.); MAHMUD Nasir (Pakistan); MANUCER Mohammed Mansuri (Iram); SCHNEIDER Paul (Olanda).

SCENOGRAFIA: LONGO Gisella; TAMBURRO Nicola — Stranieri: GASTAMBIDE Ariane (Francia); KELLAR Roy Underwood (Sud Africa); MANDALIAN Osseb (Siria).

COSTUME: GELMETTI Maria; SPARANO Berenice; ZURLA Luisa.

Vita del C. S. C.

NORVEGESI AL CENTRO - Hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia i membri di una delegazione cinematografica norvegese. Ricevuti dal Direttore del Centro, dottor Leonardo Fioravanti, gli ospiti, che erano accompagnati da un rappresentante di Unitalia film, hanno compiuto una minuziosa visita alla scuola ed agli impianti, esprimendo il loro più vivo compiacimento. A capo della delegazione era il Sindaco di Oslo, Rolf Stranger, che è anche Presidente della Direzione Municipale dei Cinematografi e del direttivo della Norsk film. Con lui erano i signori Arnljot Engh, amministratore delegato dei cinematografi di Oslo, Leif Lie Fjeldsgaard, revisore e membro del consiglio d'amministrazione dei cinematografi di Oslo, Gunnar Germeten, vice-direttore del Ministero delle Finanze e membro del consiglio d'amministrazione della Norsk film, Arve Noen, redattore culturale dell'« Arbeiderbladet » e membro del consiglio d'amministrazione dei cinematografi di Oslo, Gunnar Nielsen, presidente della scuola municipale di Oslo e membro del consiglio di amministrazione della Norsk

DIPLOMATI 1961-62

Sono stati diplomati nella sessione estiva dell'anno accademico 1961-62 i seguenti allievi:

RECITAZIONE:	SATTA FLORES Stefano	
	TODISCO Paolo	
Stranieri:	COVOLO Gianna	
	WINDISCH-GRATZ Chrysta	(Germania occ.)
REGÌA:	AGOSTI Silvano	
	BELLOCCHIO Marco	
	DELL'AQUILA Vincenzo	
	TAU Sergio	
Stranieri:	DAHL Gustavo	(Brasile)
	DELGADO Humberto	(Cuba)
	NGUYEN Tuong Hung	(Corea)
	VUYUCLAKIS Panajotis	(Grecia)
	WEYMANN Alice Astrid	(Canada)
DIREZIONE DI PRODUZIONE:	BELLUCCIO Adriana	
RIPRESA CINEMATOGRAFICA:	DE TOMASI Ettore	
	MONDANI Luciano	
Stranieri:	KORSHEED Anwar	(R.A.U.)
REGISTRAZIONE DEL SUONO:	DE SISTI Vittorio	

* * *

Sono stati diplomati nella sessione autunnale dell'anno accademico 1961-62 i seguenti allievi:

RECITAZIONE:	AMBESI Adriana
	ERCOLINO Maria Settimia
	MACCHI Valentino
	POLESINANTI Graziella
DIREZIONE DI PRODUZIONE:	GIULIOLI Ascenzo
RIPRESA CINEMATOGRAFICA:	MARRAMA Alberto

film, Egil Storstein, segretario comunale della città di Oslo, Gudrun Sunde, redattrice dell'organizzazione norvegese per la sanità femminile e membro del consiglio d'amministrazione dei cinematografi di Oslo.

ROBERT SNYDER PRESENTA I SUOI DOCUMENTARI - Tre documentari sul musicista Igor Strawinski, sull'architetto Buckminster Fuller e sul pittore

De Kooning sono stati proiettati dal regista americano Robert Snyder agli allievi del Centro in occasione di una visita all'Istituto da lui compiuta assieme al capo servizio divisione mezzi audio - visivi dell'U.S.I.S., Geoffrey Groff Smith. Robert Snyder è stato presentato dal capo dell'Ufficio studi del C.S.C., prof. Mario Verdone, ed ha quindi illustrato agli allievi i suoi lavori. Snyder, come è noto, ha ottenuto nel 1959 l'« Oscar » (« Academy Award ») per il miglior documentario con *The Titan,* dedicato a Michelangelo, e nello stesso anno il Gan Premio Bergamo con *The Hidden World.*

Registi sovietici in visita al C.S.C. - I cineasti sovietici giunti a Roma per il convegno « Cinema e società » hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia, accompagnati dal prof. Paolo Alatri, presidente dell'Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con la Unione Sovietica. La delegazione era guidata dal regista Mikhail Romm e composta dal regista Grigori Ciukrai, dallo sceneggiatore Gyorgi Dancila e dai critici Nela Zorkaja, Baskakov e Kudin; essa è stata ricevuta dal Presidente dottor Floris Luigi Ammannati e dal Direttore dott. Leonardo Fioravanti, i quali hanno condotto gli ospiti ad una minuziosa visita agli impianti del Centro. Al termine dell'incontro, il dottor Ammannati ha consegnato a Mikhail Romm una medaglia ricordo.

Fioravanti alla Conferenza Panaraba di Beirut - Dal 28 al 30 ottobre si è tenuta a Beirut una conferenza panaraba, organizzata dall'U.N.E.S.C.O., su « Cinema e cultura araba ». Vi hanno partecipato i rappresentanti dei Paesi arabi e, in qualità di osservatore, il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Fioravanti, che rappresentava anche il Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione. La relazione ufficiale è stata tenuta dal prof. Romano Calisi, direttore del Centro di Sociologia Cinematografica della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma.

Johnston presidente dei produttori - Il presidente dei produttori americani, Eric Johnston, è stato eletto a Londra, per acclamazione, presidente della FIAPF (Federazione internazionale delle Associazioni Produttori Film) al posto dell'inglese Watkins.

Il Premio Kalinga 1962 - L'italiano Floris L. Ammannati, presidente del C.S.C., il bulgaro Boris Milev, l'argentino Leopoldo Torre Nilsson e il tailandese Prom Purachatra hanno assegnato — a maggioranza — il Premio Kalinga 1962 di duemila lire sterline al film polacco *Al golfo degli orsi bianchi* (t.l.), di cui hanno elogiato « la maniera commovente ed autentica con la quale è documentato lo sforzo dell'uomo di fronte alla natura ». Il Kalinga è un tipo particolare di premio cinematografico, istituito dall'indiano Patnaik per segnalare ogni anno un film che meglio faccia comprendere al pubblico il valore di una realizzazione eccezionale nel campo dell'educazione, della scienza e della cultura, ottenuta grazie alla cooperazione internazionale.

NOTIZIE VARIE

John Ford girerà in Italia - Di passaggio a Genova, John Ford ha dichiarato che nel '63, con tutta probabilità, girerà il suo primo film in Italia.

Serata di gala italo - cecoslovacca - Nel quadro degli accordi culturali fra Italia e Cecoslovacchia, l'Unitalia film e la Ceskoslovensky Filmexport hanno presentato al cinema Fiammetta di Roma il nuovo film di Karel Zeman *Baron Prasil* (Il Barone di Munchhausen). Prima della proiezione il critico Ernesto G. Laura ha parlato del cinema ceco ed in particolare dell'opera di Zeman. Erano presenti l'Ambasciatore Migone, l'Incaricato d'affari ceco, il Direttore Generale della Ceskoslovensky Filmexport, Katchik, il Presidente della ANICA, avv. Monaco, il consigliere delegato di Unitalia film, avv. Bozzini, e numerosi critici e cineasti.

La censura all'estero - Il film italiano *Costa azzurra* di Vittorio Sala è stato vietato in Messico; l'americano *Lolita* è stato vietato nel Sud Africa.

I premi di Cork - La giuria del festival irlandese di Cork ha assegnato il premio per la migliore regia al ceco Weiss per *Il codardo* e quello per la migliore interpretazione a Laurence Olivier e Sarah Miles per *Term of Trial* (L'anno crudele).

A Blasetti il « Marconi » - La giuria del premio Marconi 1962, presieduta da Carlo Bo, ha assegnato il premio di un milione di lire ed il Cinghiale d'oro al documentario lungometraggio televisivo di Ales-

sandro Blasetti *La lunga strada del ritorno.*

I PREMI DI SAN FRANCISCO - Il VI festival di San Francisco ha riconfermato il verdetto di Cannes attribuendo il massimo premio al brasiliano *O pagador de promisas* (La parola data). Miglior regista è stato considerato il sovietico Ivan Tarkovsky per *L'infanzia di Ivan,* « Leone d'oro » a Venezia; migliore attore ed attrice i giovani protagonisti di *David and Lisa* (U.S.A.), Keir Dullea e Janet Margolin; migliore attore non protagonista ex-aequo Georges Wilson per *Il disordine* di Brusati e Noe Murayama per *Layucan* (Messico); miglior documentario il francese *L'Amerique vue par un français* di François Reichenbach.

LA XXXV SETTIMANA SOCIALE - La XXXV Settimana sociale dei cattolici italiani, svoltasi a Siena, è stata dedicata alle « Incidenze sociali dei mezzi audiovisivi ». Al termine dei lavori è stato proiettato ai congressisti il film *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini.

L'O.C.I.C. '62 - Alla presenza di varie personalità del cinema, fra cui Alberto Lattuada, Carla Del Poggio, Piero Gadda Conti, Vincenzo Lucci Chiarissi, Annibale Ninchi, Pier Paolo Pasolini, è stato attribuito il gran premio dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) per il 1962 al film di Stanley Kramer *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti).

LUTTI DEL CINEMA - Il 14 ottobre è morta a Tavarezza (Firenze) *Irma Gramatica,* 92 anni, illustre attrice del teatro e del cinema; il 23 ottobre, a Parigi, l'attore *Jean Toulot,* 75 anni; il 2 novembre, a Milano, *Felice Lattuada,* 80 anni, illustre compositore di opere liriche, musica sinfonica e da camera, nonché autore del commento musicale di diversi film del figlio, il regista Alberto L.; l'8 novembre, a Hollywood, *Willis O'Brien,* 76 anni, specialita in trucchi, creatore di quelli, famosissimi, di *King Kong* (King Kong, 1932) di Schoedsack e Cooper, ed insignito nel 1949 di un « Oscar » per la sua specialità; il 15 novembre, a Hollywood, suicida, *Irene* (I. Gibbons), 60 anni, famosa costumista; il 19 novembre, a Nizza, *Dolly Davis,* attrice del cinema muto che fu diretta, fra gli altri, da Clair.

UN CONVEGNO ITALO-SOVIETICO SU « CINEMA E SOCIETÀ » - Un convegno italo-sovietico su « Cinema e società » si è tenuto a Roma per iniziativa dell'Associazione Italia - URSS, con l'adesione di vari enti culturali, fra cui il C.S.C., che era rappresentato al tavolo di presidenza dal suo Direttore, dott. Leonardo Fioravanti. Nella prima giornata hanno riferito, sul tema principale, il critico italiano Fernaldo Di Giammatteo e la sovietica Neja Zorkaja, nella seconda, su temi economici e produttivi, il regista sovietico Mikhail Romm ed il produttore italiano Goffredo Lombardo. Erano presenti, fra gli altri, i registi Ciukhrai, De Sica, Pellegrini, De Santis, Loy.

IL CINEMA ALLA RADIO E ALLA TV - « Il cinema sovietico fra stalinismo e libertà » è il tema d'un dibattito tenutosi sul III programma radiofonico; vi hanno partecipato Paolo Alatri, presidente dell'Associazione Italia - URSS, e i critici Giulio Cesare Castello ed Ernesto G. Laura, moderatore Fernaldo Di Giammatteo. Dal 25 ottobre è in corso sul programma nazionale TV il nuovo ciclo di « Cinema d'oggi », come in passato curato da Pietro Pintus e presentato da Luisella Boni. A « Il mestiere dell'attore » è dedicato un ciclo di sette trasmissioni del programma nazionale radiofonico, a cura di Sandro D'Amico e Fernaldo Di Giammatteo.

Lettere

Sao Paulo (Brasil), 14.11.1962

Signori,

grazie ad una mostra del cinema organizzata dalla Biblioteca Municipale di Sao Paulo, abbiamo avuto il piacere di conoscere la vostra rivista, che ci ha vivamente interessato.

Essendo oggi il cinema il mezzo più efficace di comunicazione e di divulgazione del nostro secolo, ogni manifestazione che favorisca il propagandarsi ed il diffondersi dell'arte cinematografica non può meritare, da parte nostra, che elogi. L'uomo moderno non può ignorare il cinema. I cineasti ne approfittano per trasmettergli delle idee, che tendono, forse, ad un mondo migliore. Lo spettatore è obbligato a partecipare attivamente al finm moderno perché lui stesso viene ad esserne insieme attore e produttore. « Bianco e nero » è una rivista che ha per obiettivo di maturare lo spettatore, soprattutto la massa, e non si risparmia nella sua lotta incessante contro ogni totalitarismo culturale.

I nostri migliori saluti

CLAUDIO HABERT

Lazlo Moholy-Nagy nella "Bauhaus"

di MARIO VERDONE

A Nagyvaros Dinamikaja (t. l.: Dinamica della città) di Lazlo Moholy-Nagy è soltanto lo schema per un film, scritto nel 1921-22, all'epoca in cui l'ungherese si trovava in Germania. Chiari vi risultano i segni indicatori della ispirazione dell'autore: nel riferimento alla stazione di Berlino-Elberfeld, ad esempio. Il testo, pubblicato nella rivista futurista ungherese « Ma » (Oggi), diretta da Lajos Kassak, nel fascicolo del settembre 1924, è stato ristampato alle pagine 237-239 del libro (1) di Istvan Nemeskurty « A mozgokeptol a filmmuveszetig » (Budapest, 1961). Il Nemeskurty, segnalandomelo, mi ha favorito anche la traduzione italiana. Ha scritto, e non a torto, il Nemeskurty nel suo libro: « *Dinamica di una città* dovrebbe essere fatto conoscere presso gli studiosi stranieri ». E « Bianco e Nero » è lieta di essere la prima a raccogliere l'invito.

Il film progettato è animato dall'idea del movimento, della dinamica che mai si arresta, secondo i dettami dei manifesti futuristi e costruttivisti, e allude anche alla « spirale » (vedi la sequenza ascensore-aeroplano) in cui Ilja Erenburg ha ravvisato l'essenza stessa del costruttivismo: « La dinamica del nostro tempo è espressa nella meravigliosa spirale » (da « Eppur si muove », 1922, Mosca-Berlino).

Erenburg fu un alfiere del costruttivismo, propagandato in Germania anche mediante la rivista berlinese « L'oggetto », da lui diretta con El Lisickij, il quale visse a lungo nella metropoli tedesca pubblicandovi, tra l'altro, il volume « Die Kunstismen » (1925) assieme ad Hans Arp.

« Il costruttivismo », afferma Angelo Maria Ripellino in « Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia » (Einaudi, 1959) « influì su Moholy-Nagy e sulle teorie della Bauhaus ». Nel dicembre 1922,

---

(1) Cfr. la recensione in questo stesso fascicolo.

in una corrispondenza da Parigi, Majakovskij scriveva: « Dalla Russia è volata la nuova parola dell'arte, il costruttivismo... che intende il lavoro formale dell'artista solo come una ingegneria necessaria a foggiare tutta la nostra vita pratica... ». Nel Lef, o « Fronte di sinistra delle arti », cardine e centro del costruttivismo, si unirono figure di poeti, di filologi e registi: tra questi Eisenstein e Dziga Vertov, che pubblicarono nella rivista « Lef », rispettivamente, il manifesto sul « montaggio delle attrazioni » e il « Cine - occhio ».

Il costruttivismo dei pittori, spiega A.M. Ripellino, vuole rispecchiare nelle tele i processi meccanici dell'industria e le conquiste della tecnica. « L'astrattismo cerca appigli nel mondo dei congegni e delle macchine. Le trame geometriche dei pittori costruttivisti, intessute con rigido razionalismo, come con squadra e compasso, vanno somigliando a diagrammi analitici, a esercizi di gelida ingegneria ... I pittori, vicini a Majakovskij, sognano di inserire l'arte nella produzione, e di renderla unitaria come la scienza e il lavoro. L'arte diviene costruzione di oggetti, elaborazione tecnica di materiali, approssimandosi ai modi dell'artigianato ». E' l'idea di un'arte industriale e dinamica.

L'azione, affermano i costruttivisti russi come i futuristi italiani, è semplicemente sensazione dinamica in sé. « Tutto si muove, tutto corre, tutto gira rapidamente. La figura che ci stà davanti non è mai ferma, ma appare e scompare senza posa ». E sono, queste, le stesse idee che poi divulgherà Moholy - Nagy nei suoi testi teorici, palesemente influenzati dal costruttivismo, come lo fu tutto il movimento della Bauhaus.

Sembrano, in queste parole, riecheggiare i versi di Majakovskij della « Nostra marcia » (1917):

> Il carro degli anni è lento.
> Il nostro Dio è la corsa.
> Il cuore è il nostro tamburo.

In un cinescenario di Majakovskij, *Benz N.* 22, si possono riscontrare, nella descrizione di « una grande città europea » che fa da sfondo alle inquadrature del prologo (certamente Berlino, anche qui) le stesse idee visive del Moholy - Nagy: « In basso autobus e tramvie, in cielo un groviglio di vagoni che portano velocemente da una stazione all'altra. Di lontano il puntino di un'auto che cresce sino a coprire lo schermo ».... E' la tedesca Benz che corre velocissima, nell'uno come nell'altro « progetto per un film ».

Moholy-Nagy nelle ricerche del cinema d'avanguardia

« Il cinescenario », ha scritto Moholy - Nagy, « è il mediatore tra il concetto intellettuale e la presentazione visuale: un genere di fotocellula che traduce impulsi del cervello in immagini ».

Lo scenario *Dinamica di una città* ci appare importante per più motivi. Anzitutto ripropone la figura di un interessante artista (pittore, fotografo, cineasta, educatore, teorico della « visione in movimento »), tra noi noto soltanto presso un ristretto numero di specialisti. Poi obbliga allo studio di un problema forse non abbastanza valutato sinora: quello dei rapporti tra Bauhaus e cinema, non rilevati da studiosi del cinema tedesco come Siegfried Kracauer e Lotte H. Eisner, ma non inesistenti (e il fatto che lo schema sia pubblicato con la indicazione « Copyright: Staatliches Bauhaus, Weimar », attesta senza possibilità di equivoco il diretto interesse prestato anche al cinema — pur se non in maniera prevalente — dal movimento della Bauhaus). Inoltre inserisce storicamente il Moholy - Nagy nelle ricerche del cinema d'avanguardia internazionale, in genere, e in quello del cinema di avanguardia tedesco, in particolare. Come non notare, infatti, che la *Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann è del 1927, cioè di alcuni anni più tardi? Che lo scenario prevede anche effetti visivo-sonori (il jazz, la cascata)? E che le idee espresse nel commento allo « schema » (« La macchina da presa non chiude mai gli occhi. Da soli quasi mai riusciamo ad osservare obiettivamente, perché altre circostanze ci influiscono ») precedono quelle di Dziga Vertov?

Scopo del film, aggiunge in nota allo scenario « è di agire col ritmo e la velocità, e non con le azioni letterariamente raccontate, come ancora oggi è in uso ». « Il film non vuole insegnare, raccontare, o dare una filosofia morale. Vuole soltanto influire con la sua visualità ».

Nel 1922 Hans Richter e Lazlo Moholy - Nagy si incontrarono a Weimar — era appena nata la Bauhaus — per il Congresso Costruttivista - Dadaista cui parteciparono anche Theo Van Doesburg (fondatore con Mondrian del gruppo « De Stijl »), Max Burchartz, Cornelius Van Eesteren, Alfred Kemeny, con i dadaisti Hans Arp e Tristan Tzara. Una fotografia, che pubblichiamo fuori testo, documenta quell'incontro.

E' la stessa data dei tentativi presso la Bauhaus di film astratti di Moholy - Nagy (vedi illustrazioni fuori testo), nonché di Hir-

schfeld - Marcks in parziale collaborazione con Viking Eggeling, mentre Richter aveva già realizzato — anch'egli assai vicino a Eggeling — *Prelude* (1919) e *Rytmus* 1921 (2).

Moholy - Nagy, dal canto suo, aveva già sviluppato interessanti ricerche nel campo della fotografia mediante i « fotogrammi », o composizioni fotografiche realizzate direttamente sulla pellicola, e i fotomontaggi. Nella fotografia e nel cinema, in ogni caso, egli non mirava alla riproduzione naturalistica della vita reale.

Bauhaus e spettacolo

Quel che abbia contato la scuola della Bauhaus per tutte le arti della visione, e quindi anche per lo spettacolo, è stato rilevato da pochi studiosi. In Italia — dopo gli scritti di G.C. Argan (3) — gli studi che testimoniano di una comprensione che va oltre le arti figurative tradizionali sono quelli pubblicati da « Sele - Arte » di Carlo L. Ragghianti: « Oskar Schlemmer e il teatro astratto », ad esempio, (« Sele - Arte », n. 54) e « Fotodinamica futurista » (idem, n. 39, particolarmente alla nota 3 dell'articolo).

Schlemmer dirigeva dal 1921 alla Bauhaus, oltre il laboratorio di pittura murale, l'officina teatrale, cui contribuivano Paul Klee (con le « Kasperl - Figuren »), Kandinsky (regista di « Immagini di una esposizione », da Mussorgsky), Walter Gropius (con il « Totaltheater », che mira a saldare palcoscenico e platea, e organizza scenicamente tutto lo spazio del teatro per mezzo di luci e proiezioni), e lo stesso Moholy - Nagy (vedi: « Die Bühne in Bauhaus », Monaco, 1925, in collaborazione con Oskar Schlemmer). La posizione della Bauhaus nei confronti del teatro, annota Argan, « ha sicuri punti di contatto col futurismo italiano, soprattutto nella teoria che sostiene la identità tra realtà e illusione e nella conseguente distruzione di ogni oggettività formale ».

Schlemmer pensa da futurista, ma non si stacca, tramite l'espressionismo, dalla tradizione romantica tedesca. Con « Mörder, Hoffnung des Frauen » (Assassino, speranza della donna, 1921), come av-

(2) I tentativi alla Bauhaus di Hirschfeld-Marcks sono menzionati da WILL GROHMANN: *Hans Richter* (catalogo), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1958.

(3) Cfr. *Studi e note*, Milano-Roma, Bocca, 1955, e *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1957; inoltre l'articolo *Oskar Schlemmer e il teatro* ne « Il Messaggero », Roma, 3 febbraio 1962.

viene anche per tutto il cinema tedesco espressionista (4), mostra di non essersi sottratto alla suggestione di Hoffmann: « Un demone attraversa rapido e leggero la scena, incarnazione del dionisiaco », ha scritto in un diario del 1912. Ma la fede futurista è ripetutamente dichiarata, e più volte verrà rilevata nella sua pittura una somiglianza con la metafisica italiana. « I problemi scenici sono al centro dei suoi problemi artistici. Le sue esigenze sono radicali: come i futuristi vogliono uccidere i musei e il chiaro di luna, egli vuole uccidere il teatro » (5). Al pari di Boccioni, Balla, Prampolini, Depero, mira al teatro astratto; e, scrive Angelo Maria Ripellino in « Enciclopedia dello Spettacolo » (alla voce « Schlemmer »), « agogna all'attore-marionetta o al fantoccio meccanico manovrato da un tavolo di comando ». Questo desiderio si avverte nel suo « Das Figurale Kabinett » (preparato nel 1921 e rappresentato a Weimar nel 1922), « metà tiro a segno e metà Metaphysicum abstractum », in cui « erano mosse, attorno ad un Magister, equivalente allo Spallanzani di Hoffmann, figurine meccaniche come il Grande Viso Verde Tutto Naso, il Variopinto, il Rosa Rosso, il Turco, l'Elementare, l'Astratto-lineare, ecc. ». Degli altri lavori scenici di Schlemmer, il Ripellino ricorda particolarmente « Das Triadische Ballett » del 1919 (dove ritroviamo, in un personaggio, la « Spirale »), « Meta oder Die Pantomime Der Geste », e i balletti sperimentali per la scena della Bauhaus « Raumtanz », « Formentanz », « Gestentanz », « Kulissentanz », « Metalltanz », « Glastanz ».

Non v'è chi non veda il legame di personaggi come il Magister, o come la « Bambola » esemplata nel volume già citato « Die Bühne in Bauhaus » (1925), con gli « automi » e le « bambole », i sonnambuli e gli altri personaggi sovrannaturali del film tedesco (1914-1924): *Golem, Homunculus, Die Puppe, Satanas, Genuine, Das Kabinett des Dr. Caligari, Das Wachsfiguren Kabinett.*

Alla Bauhaus la riforma artistica del palcoscenico era concepita, attraverso vari tentativi, strettamente connessi con le correnti figurative, quale palcoscenico astratto (« die abstrakte Bühne »).

« Comune a tutti questi tentativi », scrive « Sele - Arte » nel citato articolo su Schlemmer, « è la consapevolezza della insufficienza,

---

(4) Cfr., oltre i noti testi sul cinema tedesco di Lotte H. Eisner e di Siegfried Kracauer, anche il mio saggio *Del film tedesco o il gusto del turbamento* in « Bianco e Nero », Roma, anno X, n. 2, febbraio 1949.

(5) *Oskar Schlemmer,* Catalogo della Mostra tenutasi nel 1962 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Cfr. gli scritti di Palma Bucarelli (« Oskar Schlemmer ») e di Hans Curtel (« La produzione teatrale di Oskar Schlemmer »).

nel teatro di allora, ad esprimere la esperienza comune di una società moderna ad adeguarsi alle esigenze — umane, sociali ed artistiche — di quel tempo, al rinnovarsi dello spettacolo come fatto ottico, grazie ai mezzi tecnici di recente scoperta (si pensi solo all'elettricità ed alle sue implicazioni di nuove soluzioni del problema della luce!).

Comune è ancora — non importa se esplicitamente ammessa o sottintesa — la coscienza che il teatro deve diventare opera d'arte collettiva, come nei momenti del massimo splendore raggiunto nel passato »: ed in ciò esso si avvicina tanto al cinema in evoluzione. Le vie per le quali si vuole giungere a tali risultati sono soprattutto legate « all'ambiente della rappresentazione, al potenziamento dello spettacolo ottico ». Alcuni aspetti della riforma, scrive ancora « Sele - Arte », sono: « riduzione della decorazione, concentrazione e potenziamento dei mezzi semplici, i più semplici; luce ed illuminazione, studi che da Appia a Moholy - Nagy sono elemento fondamentale per esprimersi sul palcoscenico; concezione di uno spazio « vivo » che naturalmente porta all'abolizione del vecchio scenario - quadro (lo spazio deve esser costruito sul piano del palcoscenico — la superficie che è il solo dato fisso — con praticabili, corpi semplici, movimenti differenziati degli attori, forme elementari che lo articolano con le loro qualità fortemente plastiche). Insieme, tutti questi elementi rendono il palcoscenico cavo una Hohlplastik, una scultura cava, plasmata dalla luce e resa da statica dinamica con i movimenti degli attori ».

Il palcoscenico, insomma, non è più imitazione della realtà, ma immagine di luce e spazio intenzionalmente costruita con le forme, e l'attore, di conseguenza, non può più rivivere vicende umane: « deve bensì rappresentarle servendosi di regole proprie al nuovo linguaggio e diventare un elemento di quello spazio: quindi riforma dei gesti, che tendono alla danza, alla pantomima (e Oskar Schlemmer ne porta i più espressivi e puri esempi).

Dalla negazione della vita reale, della naturalezza nella rappresentazione, si arriva facilmente al grottesco, alla maschera, e da qui breve è il passo alla marionetta, al manichino, la figura meccanica che sostituisce addirittura l'attore: ecco il teatro astratto proposto sperimentalmente e studiato in tante realizzazioni da Schlemmer per la Bauhaus - Bühne; con tutte le implicazioni dei meccanismi scenici, che si avvalgono delle nuove possibilità offerte dai mezzi tecnici, e nei quali i russi sono stati precursori e maestri ».

E' significativo, nota ancora « Sele - Arte », che nel percorso pa-

rallelo seguìto da questa riforma teatrale e dalle correnti dell'arte figurativa « il teatro non abbia avuto il ruolo secondario di riflettere, di servirsi, adeguandosi, dei risultati di queste; ma anzi sia stato per gli artisti un principale campo di ricerca e di esperimento ». E qui è da rilevare il significato che hanno assunto la Sturm-Bühne per gli espressionisti tedeschi, il teatro futuristico per gli italiani, il teatro russo per il costruttivismo all'epoca della prima guerra mondiale.

I rapporti tra Bauhaus e teatro furono esaurientemente lumeggiati, come prima non era ancora stato fatto, dalla Mostra dedicata a Oskar Schlemmer dalla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma: la quale non si occupò, peraltro, delle relazioni che potevano sussistere anche col cinema e la fotografia, sia direttamente che quali elementi ausiliari della messinscena teatrale (e qui sono da citare, dopo le esperienze di Eisenstein e di altri russi, quelle di Piscator e Moholy - Nagy).

Concetti della « Bauhaus »

Walter Gropius — come è noto — dette vita alla Bauhaus nel 1919, fondandola in sostituzione dell'Istituto d'Arte di Weimar. Era suo intendimento procedere alla formazione di una nuova generazione di artisti secondo principi assolutamente nuovi.

Voleva artisti non tutti geni, ma, più semplicemente, tutti tecnici: « artisti della media e per la media », secondo un'espressione di Argan, che miravano più all'*esprit de géometrie* che all'*esprit de finesse.* Artisti liberi da ogni ideologismo, risolto nella lucida funzionalità sociale, votati a un'arte razionale e fungibile, utilizzabile dalla intera collettività, la cui forma fosse pura visibilità indipendente da ogni determinante empirica.

Artisti di questo tipo potevano essere preparati nella Bauhaus, sviluppando le facoltà creative originarie, in opposizione ai priǹcipi, considerati falsi, della educazione artistica in vigore.

Nella Bauhaus, Gropius mirava a colmare il vuoto tra arte pura e arte applicata. L'artigianato, infatti, venne incluso tra le materie di studio della scuola, e considerato, più che importante, necessario. Orefici, fabbri e falegnami non vi cercavano di attuare dell'artigianato artistico, ma di fornire all'industria modelli dalle forme perfette. Nacque, così, una nuova carriera artistica: quella dell'*industrial designer,* creatore di forme, destinate all'industria, di mobili

metallici, lampade da tavolo, macchine da scrivere, ferri da stiro, carrozzerie per auto; nonché di cartelloni pubblicitari, impaginazioni tipografiche, montaggi fotografici. Si eliminava, così, l'odio insorto contro la macchina, e si manteneva, al tempo stesso, il rispetto per l'artigianato. I mezzi si armonizzavano in conformità delle esigenze e dello spirito dell'epoca. Ma si poteva giungere a tanto perché Gropius non aveva fatto appello agli ingegneri, bensì ad artisti come Klee, Feininger, Schlemmer, Kandinsky, Schreyer, Muche, Marks, Moholy-Nagy. Arti e mestieri, alla Bauhaus, avevano uguale importanza. I maestri che vi insegnavano — quelli ora ricordati, e Itten, Albers, Bayer, Mies van der Rohe — mirarono alla forma pura e funzionale.

Combattuta, a Weimar e altrove, dagli ambienti artistici ufficiali, la Bauhaus si trasferisce nel 1925 a Dessau, nel nuovo edificio costruito da Gropius: è il periodo più fecondo, nel quale il lavoro è orientato soprattutto verso il disegno industriale. Ma nel 1933 — a conclusione di una accanita campagna — viene chiusa dal governo germanico (6). I maestri si rifugiano, per la maggior parte, in America, ed è a Chicago, nel 1937, che Moholy-Nagy continua la sua missione fondando il « New Bauhaus ». Le idee maturate nella scuola si diffondono praticamente in tutto il mondo, anche attraverso i quattordici testi della collana « Bauhausbücher » editi da Gropius e Moholy-Nagy, dal 1925 al 1930, per i tipi di Albert Langen di Monaco (7).

Nella mostra dell'arte degenerata, organizzata dai nazisti a Monaco, a loro perpetua vergogna, nell'estate del 1937, figuravano anche opere di Lazlo Moholy-Nagy (almeno « dodici » risultano quelle allora rimosse dai musei germanici): ed erano accanto a pitture

(6) Il forzato abbandono di Weimar promosse una nobile e pubblica protesta da parte di scrittori e artisti: Behrens, Einstein, Oud, G. Hauptmann, Ludwig Justi, Mies van der Rohe, Sudermann, Poelzig, Pankok, Hoffmann, Hoffmansthal, Kokoscka, Max Reinhardt, Schönberg, Strzygowsky, Werfel, Muthesius. La diversità delle provenienze di questi intelintellettuali testimonia quali influenze e quale stima avesse suscitato l'opera della Bauhaus.

(7) Eccone l'elenco:

1. WALTER GROPIUS: *Internationale Architektur*, 1925; 2a. ed. 1927.
2. PAUL KLEE: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925; 2a. ed. 1928.
3. ADOLF MEYER: *Ein Versuchshaus des Bausauses in Weimer*, 1925.
4. OSKAR SCHLEMMER: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.
5. PIET MONDRIAN: *Neue Gestaltung, Neoplastizismus,* Nieuwe beelding, 1925.
6. THEO VAN DOESBURG: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst*, 1925.
7. WALTER GROPIUS: *Neue Arbeiten der Bauhauswerskstätten*, 1925.
8. L. MOHOLY-NAGY: *Malerei, Photographie, Film*, 1925; 2a. ed. 1927.
9. W. KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926; 2a. ed. 1928.
10. J.J. P. OUD: *Holländische Architektur*, 1926; 2a. ed. 1929.

e sculture di Archipenko, Barlach, Baumeister, Beckmann, Chagall, Ernst, Feininger, Grosz, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Mondrian, Nolde, Pechstein, Picasso, Schlemmer. Dalla Galleria Nazionale di Berlino, sia detto per completare il discorso, furono epurati ben 164 dipinti, 27 sculture, 326 disegni e acquarelli, 615 opere grafiche. Nei musei tedeschi le opere epurate, appartenenti a 1400 artisti, furono complessivamente 15.997, di cui 381 da Weimar, prima sede della Bauhaus, e 84 da Dessau, che ne avrebbe dovuto diventare la sede definitiva (8).

Ma i nazisti non avevano obbligato a partirsene soltanto i pittori e gli architetti (quelli già ricordati), e gli scrittori (Mann, Werfel, Zweig, Franck). Vittime della epurazione furono, come sappiamo, anche i cineasti che avevano dato alla Germania la fioritura dell'espressionismo: Fritz Lang, Edward A. Dupont, Joseph Von Sternberg, Paul Leni, F.W. Murnau, Alfred Junge, Leontine Sagan.

Architettura e cinematografia

La sorte che accomunò agli uomini della Bauhaus anche i cineasti dell'espressionismo non può non far ricordare come il posto rilevante occupato dagli architetti nella vita intellettuale tedesca del primo dopoguerra era stato determinante anche nella cinematografia.

Nella architettura Gropius e i suoi collaboratori e discepoli vedevano la sintesi e la somma di tutte le arti. « L'architettura è il vertice cui concorrono tutte le esperienze artistiche della Bauhaus. Come costruzione, rappresenta l'espressione stessa della costruttività della coscienza ». « Alla architettura — così sintetizza brillantemente Argan nel suo studio su Gropius i concetti della Bauhaus — compete il compito di chiarificare l'aspetto confuso del mondo odierno; in essa si cristallizza la visione del mondo tipica di un'età ». « L'archi-

11. K. Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt: Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus*, 1927.
12. Walter Gropius: *Bauhausbauten Dessau*, 1930.
13. A. Gleizes: *Kubismus*, 1928.
14. L. Moholy-Nagy: *Vom Material zur Architektur*, 1929 (trad. inglese di D.M. Hoffmann, *The New Vision*, New York).

Inoltre la Bauhaus pubblicò « Zeitschrift für Gestaltung », periodico diretto da Gropius e Moholy-Nagy fino al 1928, da Meyer e Kallai fino al '29, da Hilbersheimer, Albers e Kandinsky fino al '31.

(8) Cfr. Paul Ortwin Rave: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Verlag Gebr. Mann, Hamburg, 1950; compendiato in « Sele-Arte », n. 18, 1955: « Dittatura sull'arte nel III Reich ».

tettura, lavoro degli uomini per gli uomini, interviene in tutti i momenti e gli atti dell'esistenza;... è quasi un secondo corpo che gli uomini si dànno... Affonda le radici — e qui Argan riprende i concetti del manifesto della Bauhaus (1919) — in tutta la vita di un popolo e abbraccia in un solo amplesso tutti i campi della creazione umana, tutte le arti e le tecniche..., comprende tutti gli aspetti del mondo organizzato... Suprema espressione della costruttività dello spirito, è il principio formale attivo, che si sviluppa nell'esistenza, la condiziona, e la realizza ».

La supremazia dell'architettura su tutte le arti e su tutte le forme dell'artigianato, che si espande anche nella scultura (opere in pietra), nella lavorazione del legno e dei metalli, nella pittura murale, nelle vetrate e nella tessitura, nella tipografia, nelle attività pubblicitarie, fotografiche, sceniche, non poteva non verificarsi anche nel cinema, prima in quello d'avanguardia (Eggeling, Ruttmann, Richter) poi anche in quello spettacolare: ed è a questa epoca che si verifica la presenza, determinante nel cinema tedesco, di registi - architetti (Friz Lang, Paul Leni), i quali utilizzano *da architetti* non soltanto spazi e costumi, ma anche attori e comparse: basti ricordare, nei *Nibelunghi* di Fritz - Lang, i guerrieri che fanno da *décor* di fondo e da quinte, e, altrettanto significativamente, le folle geometriche di *Metropolis.*

I film di Grüne, Wiene, Murnau, Lang, sono anzitutto « architetture ». L'architettura ha qui ruolo predominante, suscitatore di azione: nella *Strada* e in *Metropolis,* in *Nosferatu* e in *Gabinetto delle figure di cera,* in *Via senza gioia* e in *Tragedia della strada.*

Le scale ossessionano in *Der Golem, Die Büchse Von Pandora, La scala di servizio, Raskolnikoff, Metropolis.* E viene qui a proposito il ricordo della pantomima « Scherzo di scale » di Oskar Schlemmer per la scena della Bauhaus (1925-29).

Ma anche la luce ha una funzione costruttiva, in Gropius, come afferma G.C. Argan, nel citato studio. E altrettale importanza essa assume nel cinema tedesco espressionista, come ha ben spiegato nei suoi studi Lotte H. Eisner (9) laddove sottolinea i « giuochi d'ombre » (*Nosferatu, Schatten, M, Die Buchse von Pandora*), e l'« apogeo del chiaroscuro » (*Das Wachsfiguren Kabinett, Der letzte Mann, Faust, Die Büchse von Pandora*), la vivificazione dell'architettura mediante la illuminazione (*I Nibelunghi*). In quest'ultimo film Fritz

(9) *Lo schermo demoniaco,* Roma, Ed. Bianco e Nero, 1955. Vedi i capitoli 8, 13, 17.

Lang inserisce addirittura un passaggio astratto di Walter Ruttmann: delle forme nere e bianche, vagamente simili a uccelli, si intrecciano in una lotta movimentata.

Moholy-Nagy alla Bauhaus e al « New Bauhaus ».

Alla Bauhaus Lazlo Moholy - Nagy giunse attorno al 1922-23. Era nato a Borsod (Ungheria) il 10 luglio 1895 ed aveva seguìto i corsi di legge a Budapest. Qui, durante i suoi studi, continuati all'Accademia d'Arte, aveva fondato il Circolo poetico « Endre Ady » e pubblicato incisioni di influenza cubista nel, già citato, giornale futurista « Ma ». La sua concezione artistica era assolutamente non figurativa. Dal 1920 dipingeva ispirandosi ai congegni meccanici, secondo le idee del « costruttivismo » (vedi ad es. « Photogram » (1923) e « Le strutture del mondo » (1925), pubblicati in « Vision in Motion »). Aveva fondato anche la rivista « Jelenkor » (Età presente). Mobilitato nella guerra del '14 con l'esercito austro-ungarico, era stato ferito sul fronte russo nel '17, e ricoverato in ospedale a Odessa e poi a Szeged.

Nel 1923 gli fu affidata la direzione delle pubblicazioni della Bauhaus, destinate alla educazione artistica degli studenti. Contemporaneamente sviluppò le sue ricerche come pittore e fotografo, basando principalmente la sua arte nell'impiego della luce (10). Inizia così (nel 1921) i « fotogrammi », o composizioni fotografiche realizzate direttamente sulla pellicola, i suoi « modulatori di luce » — pitture ad olio su superfici trasparenti e lucide, includenti effetti di luci mobili —, i suoi fotomontaggi di analisi spaziale e dinamica delle forme.

Nella Bauhaus ebbe affidato, come insegnante, il laboratorio dei metalli. Seguì un metodo tendente a sviluppare negli studenti le doti visuali naturali, invece di particolari specializzazioni. Era convinto che « ognuno ha del talento ». Gropius aveva detto: « ciascuno è originariamente capace di produrre forme spaziali se il suo senso ottico - spaziale è stato tempestivamente sviluppato ». Ma all'insegnamento delle belle arti credette che si dovesse sostituire la « costruzione dell'uomo intero ».

---

(10) Le ricerche luministiche, in pittura, gli erano state suggerite anche dalle esperienze del cubofuturista Malevic, o Malewitsch (v. a pag. 8). E cfr. « Casimir Malevic », Editalia, Roma, 1959.

In teatro, come abbiamo visto, fu attivo nella officina teatrale diretta da Schlemmer, entro la Bauhaus, e, all'esterno, fece architetture sceniche per Piscator, come per l'Opera di Stato di Berlino. E mise in scena per la Krolloper e per la Piscatorbühne « Racconti di Hoffmann », « Madame Butterfly », «Kaufmann von Berlin » di Walter Mehring.

Nel 1936-37 Moholy-Nagy è a Londra — dove si è rifugiato anche Gropius — e vi pubblica « Streets Markets of London » (con Mary Benedetta, 1936), « Eton Portrait » (con I. Ferguson, 1937), « Oxford University » (con John Betjeman, 1938). Prepara anche effetti speciali per il film *Things to Come* (La vita futura, 1936, da Wells) di William Cameron Menzies per la London Film (11).

Nel 1937 è a Chicago, dove fonda il « New Bauhaus » (più tardi Institute of Design ed ora parte integrante dell'Istituto di Tecnologia dell'Illinois), prima scuola americana basata sul programma della Bauhaus. Morì a Chicago di leucemia il 24 novembre 1946, lo stesso anno in cui aveva ottenuto la naturalizzazione negli Stati Uniti di America.

Nel quadro della sua attività cinematografica vanno ricordati i seguenti film, di cui purtroppo non ho potuto prendere conoscenza diretta (l'elenco è da me ripreso da un « Who's Who » americano): *Still Life* (Berlino, 1926), *Marseille vieux port* (1929), *Light Display, Black, White and Gray* (1930), *Sound ABC* (1932), *Gypsies* (1932), *Architecture Congress* (Atene, 1933), *Lobster* (1935), *New Architecture at the London Zoo* (1936), *Design Workshops* (1942), *Do not Disturb* (1945).

Scenari di suoi film sono stati pubblicati nel volume « Vision in Motion » (Id Book, Institut of Design, Theobald, Chicago, 1946) dove si leggono i testi di *Once a Chicken, always a Chicken* (1925-30), di *Light Display, Black and White and Gray* (1930) e di *Do not Disturb* (*Jealousy*, 1945). *Light Display, Black and White and Gray* era concepito come un film di sei parti. Soltanto la sesta parte fu realizzata. In « Vision in Motion » sono anche studi per un film astratto del 1922. L'elenco non tiene conto dello scenario, non realizzato, che abbiamo ripreso da « Ma »: *Dinamica della città*.

(11) Nota nel libro « Vision in Motion » che un « set » con i coni rovesciati, fotografato con prismi multipli, produsse un risultato visivo così ricco che il regista Cameron Menzies rinunciò ad utilizzarlo.

Visione estetica di Moholy-Nagy

La visione estetica di Moholy - Nagy — quale apparrà dalle sue pubblicazioni teoriche (12) come dalla sua opera, principalmente pittorica e fotografica — consiste nei puri fondamenti visivi: colore, composizione, luce, equilibri di forme; ma si caratterizza, particolarmente nei fotogrammi e nei fotomontaggi, per una analisi spaziale e dinamica delle forme, ancora teorizzata in « The New Vision » e nel suo libro, uscito postumo, dal titolo così caratteristico, « Vision in Motion », che compendia tutte le sue esperienze nei vari campi.

Imbevuto di idee futuriste, costruttiviste e cubiste, operante nella Bauhaus con Gropius, Schlemmer, Klee, Feininger, Moholy - Nagy non può considerare i valori di tempo e di spazio come assoluti, quali venivano presentati dalla cultura e dalla scienza prerelativistica. La sua attenzione — attraverso le esperienze nuove, nella solidarietà estetica internazionale creata dalla guerra e dal dopoguerra — si è spostata dagli aspetti statici e meccanici del mondo a quelli dinamici ed energetici. Constata le modificazioni reciproche e mutue causate dagli oggetti supposti inanimati. E dapprima cerca di esprimere emotivamente questi concetti attraverso la pittura, (« La distorsione », asserisce « può significare la visione in movimento »), poi attraverso la fotografia e il cinema. Le sue ricerche — nell'uno e nell'altro campo — sono complementari: spesso coincidono e si identificano.

Scrive uno studioso cui non è ignoto il pensiero di Moholy - Nagy, Paul M. Laporte, in « Cubismo e scienza » (13) che la ragione della distorsione e della dissoluzione dell'oggetto in pittura è nata, presso

---

(12) Vedi particolarmente: *Malerei, Photographie, Film* e *Vision in Motion*. L'elenco completo delle pubblicazioni di Moholy-Nagy è il seguente:
Horizont (con L. Kassak), Vienna, 1921
Buch Neuer Kunstler (con L. Kassak), Vienna, 1922
Die Bühne in Bauhaus (con Oscar Schlemmer), Monaco, 1925.
Malerei, Photographie, Film, Monaco, 1925.
Von Material zu Architecktur, 1928, Monaco
The New Vision, 1930-1936-1946.
60 *Fotos*, Leipzig, 1930.
Telehor, Brno, 1936.
Streets Markets of London (con M. Benedetta), Londra, 1936.
Eton Portrait (con J. Ferguson) Londra, 1937.
Oxford University Chest (con J. Betjeman), Londra, 1947.
Vision in Motion, 1946, Chicago.
Dopo essere stato, come abbiamo visto, editore con Walter Gropius dei quattordici Bauhausbüker, iniziò a Chicago la pubblicazione dei libri dell'ID (Institute of Design).

(13) Paul M. Laporte: *Cubismo e scienza*, in « Sele-Arte », n. 17, 1955.

i *fauves,* da amore per l'*espressione* soggettiva, e per i cubisti da un processo di ricerca di nuove categorie obbiettive di rappresentazione.

« Queste nuove categorie obbiettive vanno cercate nel bisogno insistente di rappresentare le esperienze cinestetiche, fino allora non assunte consciamente come fattori essenziali della rappresentazione pittorica. Il principio che integra esperienze visive e cinestetiche in pittura implica in qualche modo il concetto del continuum spazio-temporale ».

« Il continuum spazio-temporale », continua il Laporte, facendo diretto riferimento per queste idee a « Vision in Motion » di Moholy-Nagy, « è necessario costrutto per spiegare fenomeni altrimenti inspiegabili. Deve diventare ed è *il* concetto metafisico che occorre per mutare le menti degli uomini, in modo tale che essi possano divenire « creativi » nel presente momento storico ».

Nelle ricerche spazio-temporali il cinema, le cui componenti principali sono la *ottica* (o *visione*), la *acustica* (o *suono*), e la *cinetica* (o *movimento*), ha secondo Moholy-Nagy più potenza di ogni altra arte visiva.

Fu Viking Eggeling, il pittore svedese, che riconobbe, attorno al 1919, il potere emotivo del movimento, articolato senza riproduzione naturalistica. E' da Eggeling che nascono le esperienze di Richter e Ruttman, ed è con la sua collaborazione, come abbiamo visto, che anche alla Bauhaus ci si volge (attraverso lo stesso Moholy-Nagy e Hirschfeld-Marks) al cinema astratto.

Ma il cinema — come traspare anche dalla sua « Lettera aperta alla industria cinematografica » (14) — è governato da estetiche antiquate, vincolate a convenzioni, quale il dialogo naturalistico in cui si copia praticamente il teatro. Quanti hanno capito — come lui fermamente ritiene, sostenuto dalle sue esperienze fotografiche — che il suo mezzo essenziale è la « luce »? (15).

---

(14) Sta in « Sight and Sound », vol. 3, n. 10, 1932.

(15) Scrive Guido Aristarco in *Storia delle teoriche del film* (1960), pag. 314, in nota: « Moholy-Nagy ha pubblicato tra l'altro, in un numero speciale senza titolo, edito da " Telehor " (Brno, 1936) un saggio sui problemi del film (immagine, movimento, suono). Il fotogramma, egli afferma, è la realizzazione della tensione spaziale in nero, bianco e grigio, uno scrivere con la luce capace di evocare un'esperienza ottica immediata basata sulla nostra organizzazione visiva fisico-biologica. E propone un sistema speciale di ripresa: due specchi piani montati su un autocarro aperto e in movimento, sui quali dirige l'obiettivo della « camera ». Le immagini di una città percorsa dall'automezzo, vengono così riflesse, deformate, divise, concentrate per mezzo degli specchi (idea filmica di " forme riflesse ") ».

« Il fondamento del cinema è nella luce, non nel colore ». E crede in un cinema non naturalistico, in bianco e nero, allo stesso modo e con maggiore oltranza di Arnheim. Nel suo film *Light Display, Black, White and Gray* si riassumono queste idee, che in parte lo accostano (16) alle proprie esperienze pittoriche, come a quelle di Mondrian, Van der Leck, Rietvald, Van Doesburg, Oud, Van Eesteren, cioè ai pittori di « De Stijl »: la sua ispirazione, infatti, è tutta nella « luce » e nei tre non - colori primari (nero, grigio, bianco). Allo stesso modo i pittori del gruppo olandese, così vicini alla Bauhaus, avevano limitato la loro tavolozza ai tre colori primari (rosso, giallo e azzurro), e ai tre non - colori primari (nero, grigio, bianco): oltre, naturalmente, ad aver escluso dalla loro pittura, astratta, tutto il campo della riproduzione diretta, limitando i mezzi espressivi alla linea retta e al rettangolo (linee orizzontali, linee verticali).

Per le sue particolari convinzioni sulla potenza espressiva della « luce », Moholy - Nagy, senza abbandonare le ricerche nel cinema sperimentale, come attestano le sue molteplici esperienze in questo campo dal 1921 al 1945, è più perseverante e conclusivo nelle ricerche fotografiche, dove pertanto il suo contributo è più eminente, e dove la sua statura è diventata davvero storica.

« Da Nièpce a Moholy - Nagy » prese per motto la esposizione organizzata ad Amstardam nel Gemeentemuseum da Helmut e Alison Gernsheim, testimoniando così in qual conto fosse tenuta la sua opera dagli storici della fotografia, quale traguardo del lavoro non solo di uomo, ma di tutta un'epoca.

Moholy - Nagy opera nel campo della fotografia — combinando la visione realistica con l'astratta — alla stessa epoca di Man Ray. Compone immagini « non obiettive », create in camera oscura, combinando e arrangiando forme in un pezzo di carta sensibilizzata e usando una lampada a flash per esposizione.

Esempi dei suoi « photograms » si possono vedere, oltre che in « Vision in Motion », in « The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day » di Peter Pollack (Abram, New York, presentato in Italia da Garzanti): e cioè, particolarmente, « Nude » (stampato al negativo, 1929), « Fishbones » (1930), « Dalla Torre Radio » (Berlino, 1928), « Gelosia » (montaggio, 1930), da cui

---

(16) H.L.C. Jaffé: *Il gruppo « De Stijl »*, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1960 (in italiano).

è scaturito il soggetto di *Do not Disturb;* « Scale nel Padiglione Bexhill Seaside » (1936): tutte conservate alla George Eastman House e al Museum of Modern Art di New York.

Come fotografo Moholy-Nagy fu membro di società fotografiche nazionali (la Royal Photographic Society) e fece in vari paesi mostre di fotografie, come di pitture e sculture. Suoi quadri sono conservati al Museum of Non-Objective Painting e al Museum of Modern Art di New York, come a Budapest, nelle Gallerie Nazionali di Berlino e di varie città tedesche.

Moholy-Nagy pensava che la fotografia poteva diventare una fresca e originale interpretazione della esperienza visiva. La praticò — come ampiamente illustra il Pollack nella sua « Storia » — senza occuparsi di mostrare o di raccontare o di ritrarre paesaggi; ma ricorrendo in prevalenza all'uso di tecniche e manipolazioni: particolarmente la distorsione, l'ingrandimento, il lavaggio, il montaggio, la doppia esposizione, la doppia stampa, gli effetti al negativo, le angolazioni dall'alto e dal basso. Fu fotografo astratto e si ispirò alla pittura di questo tipo; ma ne divenne anche ispiratore.

« Nella Bauhaus, centro base di esperimenti rivoluzionari in ogni campo delle arti visive, anche la macchina fotografica era considerata come strumento creativo. Le immagini fotografiche erano usate come elementi di arredamento e di decorazione nelle mostre, come pannelli murali, come manifesti pubblicitari, nell'arte della tipografia e della impaginazione. Lazlo Moholy-Nagy fu il vero spirito animatore, nella Bauhaus, delle ricerche fotografiche ». E la nutrita serie di esperienze eseguite con la luce nella pittura e nella fotografia fu poi da lui continuata, come abbiamo visto, anche nel film.

Rinnovò l'interesse per il fotomontaggio, « spesso aggiungendovi tocchi fantasiosi ed eccentricità surrealiste », e impiegò per i suoi effetti la radiografia e la microscopia. Influì il disegno industriale in ogni parte del mondo con i suoi esperimenti con la luce e con le immagini fotografiche .

I risultati più vistosi — nota il Pollack — si ebbero nella esposizione internazionale « Film und foto » tenutasi a Stoccarda nel 1929, con più di 1.000 fotografie, per iniziativa del Deutsche Werkbund, una organizzazione che faceva capo alla Bauhaus. Vi furono esibiti

Dinamica della città

MOHOLY-NAGY: FILMVÁZ • A NAGYVÁROS dinamikája

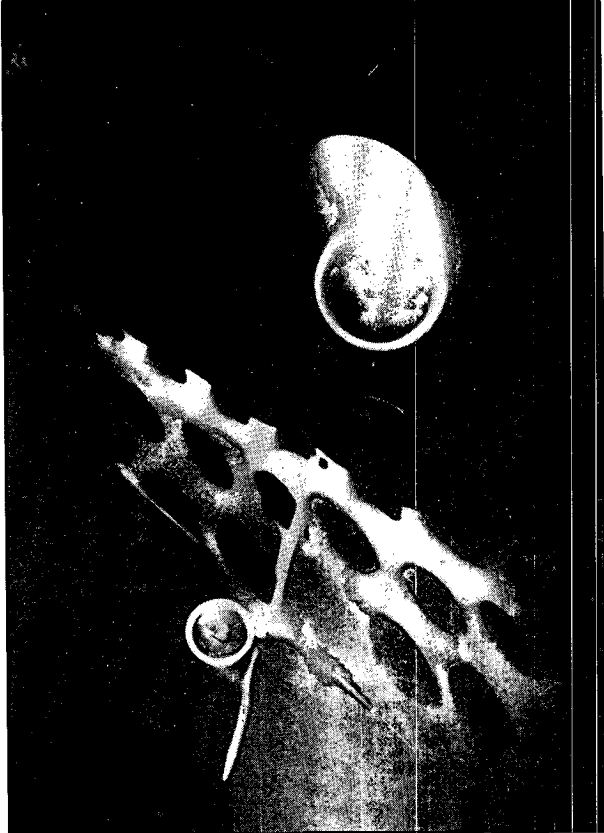
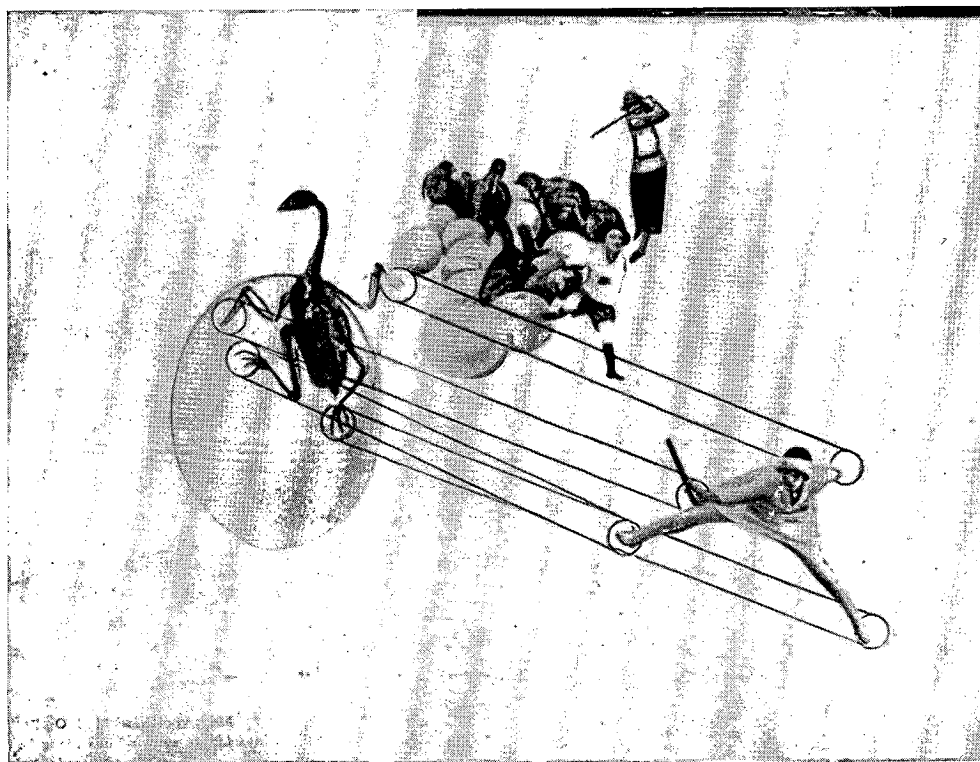
TIGRIS

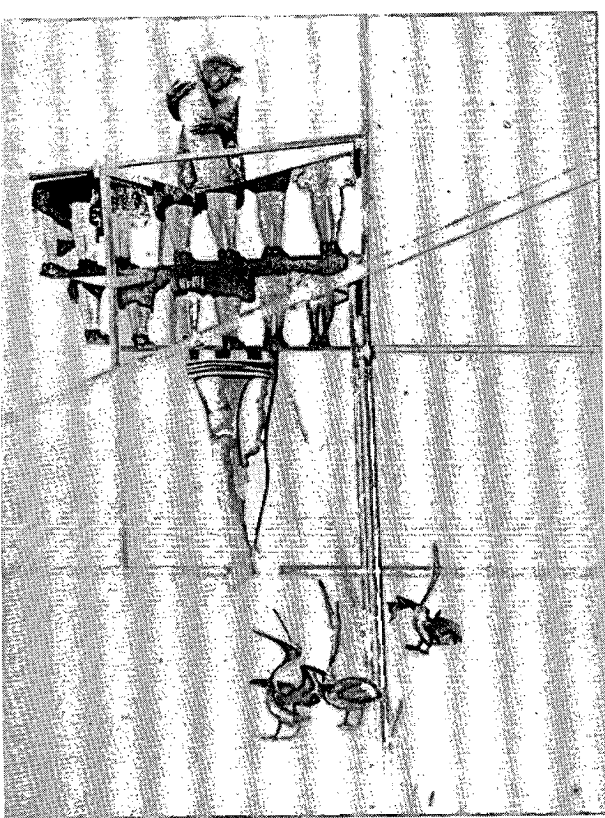
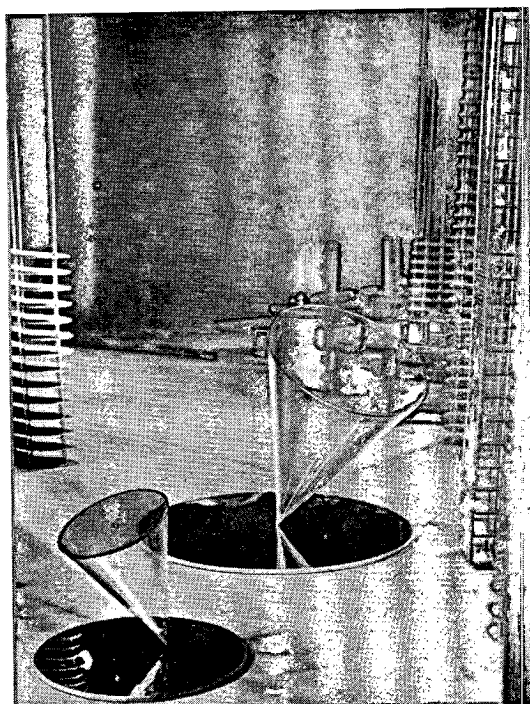
TEMPO
TEMPO
TEM
TEM PÓ
TEM

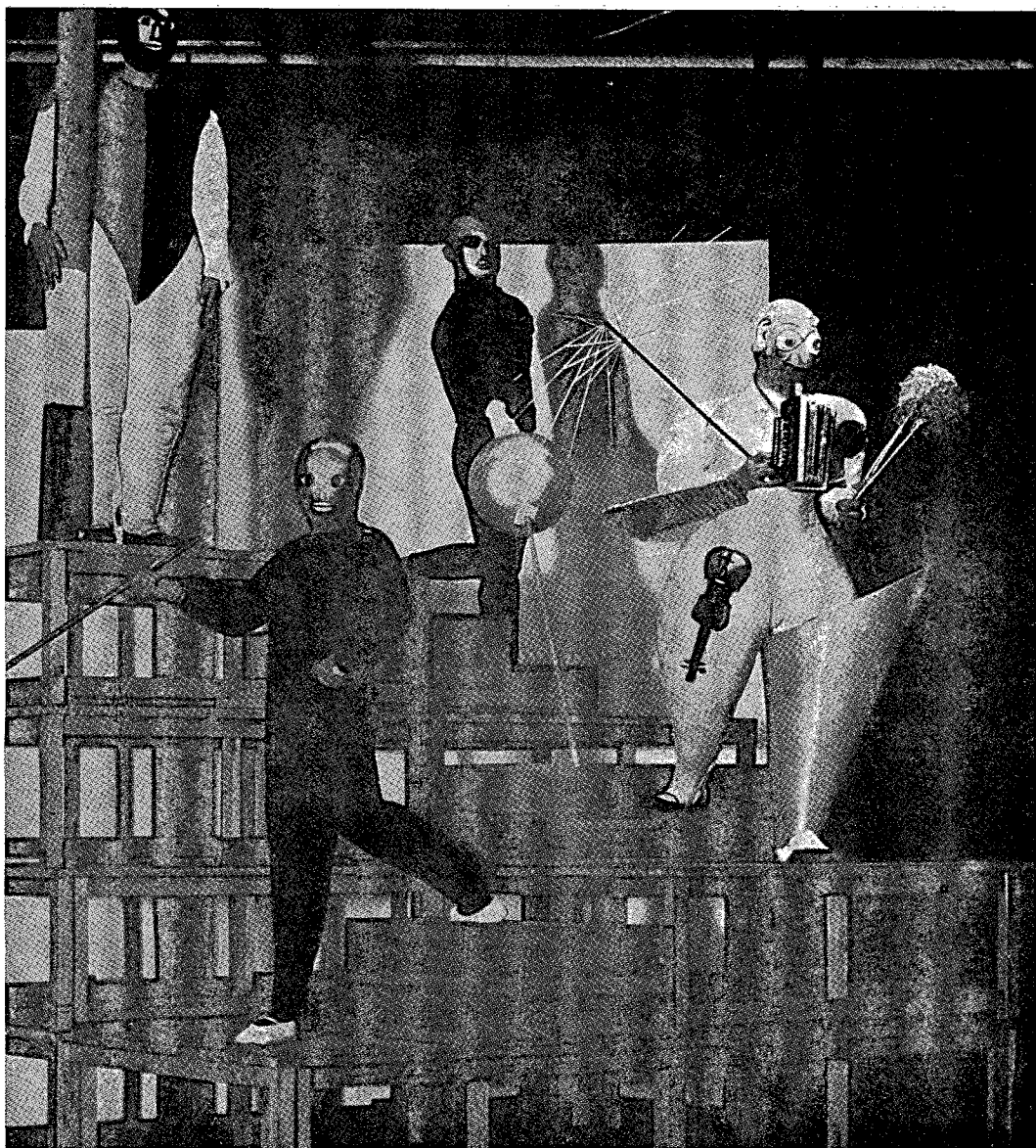
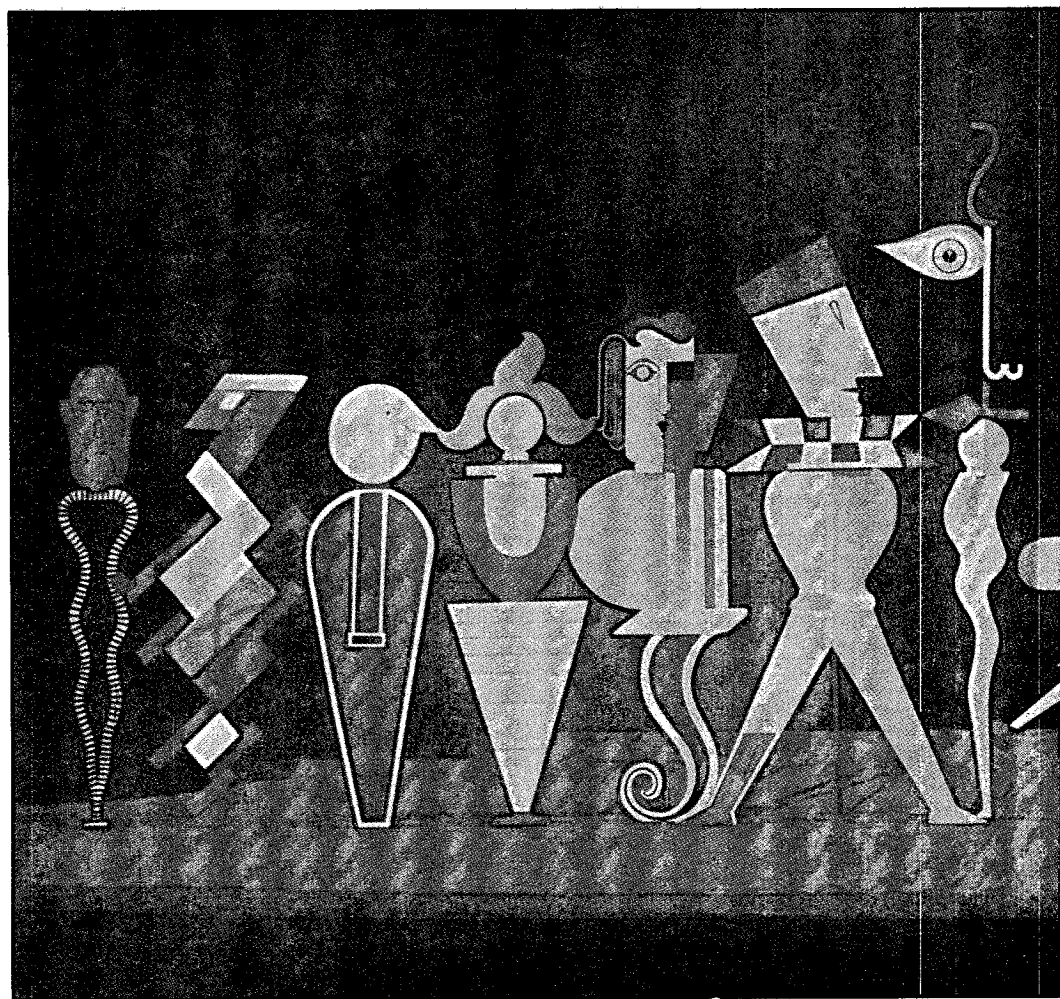
TEEM
M
M PÓÓó

Scritto nel 1921-22, il cinescenario *A Nagyvaros dinamikaja* di Lazlo Moholy-Nagy anticipa di qualche anno *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927) di Walter Ruttmann. Fu pubblicato nel 1924 dalla rivista futurista ungherese « Ma » (Oggi).

TEMPÓ
10X
SZEMÉTGYÁRBA
A PUBLIKUM ELLEN
VIZ
FORTISSZIM
CSAK
KÖR
TEMPÓ

L. Moholy-Nagy: *Photogram* (1923).

L. Moholy-Nagy: *Photogram* (1926).

L. Moholy-Nagy: *Once a Chicken, Always a Chicken* (1924). Manoscritto visivo per un suo film con le scene visualizzate contemporaneamente.

Jealousy (1930). Fotomontaggio.

The Structure of the World (1925). Fotomontaggio.

Effetti speciali per *Things to Come* (1936) di William Cameron Menzies, tratto da un romanzo di H.G. Wells.

Il congresso di intellettuali (costruttivisti, dadaisti, « De Stijl ») tenutosi a Weimar nel 1922. L'uomo a terra è Hans Richter. In fondo al gruppo, Alfred Kemeny e, con occhiali e vestito scuro, Lazlo Moholy-Nagy. Nel gruppo sono: l'animatore di « De Stijl » Theo Van Doesburg (con « NB 6 » sul cappello), El Lisickij (con pipa), Max Burchartz (con bambino sulle spalle), Tristan Tzara (nell'atto di baciare la mano), e, all'estrema destra di chi guarda, Hans Arp.

Influenza dell'architettura nello spettacolo tedesco. Oskar Schlemmer: « Scherzo di scale », pantomima per la Bauhausbühne (1925).

Il « magico » nella scena tedesca: « Figurales Kabinett » di Oskar Schlemmer (Bauhausbühne, 1921).

fotogrammi di Moholy - Nagy e Man Ray, fotografie scientifiche, coi raggi X, aeree, giornalistiche, pubblicitarie, notevoli per forma e movimento, insieme alle opere di altri fotografi che avevano esteso — anch'essi — con successo il dominio dell'astratto a quello della fotografia e della fotografia applicata (17).

(17) Una breve bibliografia su L. Moholy - Nagy è segnalata da « Capolavori del Museo Guggenheim di New York » (Editalia, 1957), e cioè:

H. Rebay, « L. Moholy - Nagy », Catalogo della Mostra al Museum of Non - objective Art, New York, 15 maggio - 10 luglio 1947.

S. Moholy - Nagy, « Moholy - Nagy and Experiment in Totality », New York, ed. Harper, 1950.

W. Gropius, « The New Architecture and the Bauhaus », New York, 1936.

H. Bayer - W. e I. Gropius, « Bauhaus, 1919 - 1928 », New York, 1938.

Dinamica della città

(Schema per un film)

di LAZLO MOHOLY-NAGY

La costruzione di una gru di ferro
(il disegno — con la tecnica dei trucchi dei disegni animati — diventa lentamente, in dissolvenza, una ripresa dal vero)

Un ascensore si muove con materiale da costruzione

una inquadratura ↑ da sotto ↓ da sopra — diagonale ↗

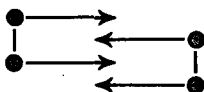
Un ascensore per mattoni

Una gru gira continuamente in circolo

TEMPO — TEMPO

Un'automobile, in velocità, continua lo stesso movimento, ←● ma a sinistra. Nel centro dell'inquadratura si vede ←● sempre la stessa casa (Si deve rifotografare sempre di nuovo, nel centro dell'inquadratura). Appare un'altra automobile, che si lancia con- ●→ temporaneamente all'altra, ma ●→ nella direzione opposta (1)

Una fila di case della via corre anche in quella direzione →, ma in modo che la casa, al centro dell'inquadratura, è sempre ben visibile. La fila di case corre → e torna ←

File di case opposte corrono in direzioni opposte ⇄ e così anche le automobili ●→ ←● ●→ ←●

sempre più presto, in maniera da abbagliare gli occhi.

---

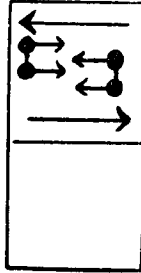
(1) TEMPO è usato nel senso di « velocità » e « ritmo ».

Una tigre TIGRE arrabbiata va su e giù nella sua gabbia

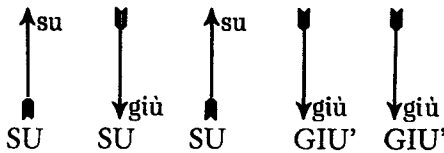
Sopra, altissimo,

ma si vede chiaramente:

semafori

si muovono

a u t o m a t i c a m e n t e

a-u-t-o-m-a-t-i-c-a-m-e-n-t-e

(primissimo piano)

Scalo merci

Scambio

Edifizi: magazzini, cantine

OSCURO OSCURO
TENEBRE

Ferrovia

Strada (con veicoli), ponte, viadotto (Berlin-Elberfeld). Sotto, sul fiume, navi. Treni attraversano il fiume, quasi svolazzando.

Diagonalmente

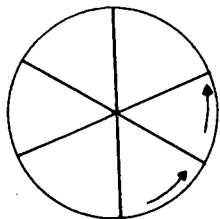
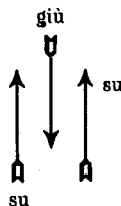
Un treno visto da un terrapieno alto, diagonalmente diagonalmente

Uno scambista saluta il treno nell'attenti

Occhi opachi (primissimo piano)

Il treno su un ponte, visto di sopra

DIAGONALMENTE

La pancia del treno tra i binari, visto dal di sotto, che corre
Una ruota gira fino a una vibrazione sbiadita

Un magazzino con ascensori di vetro
dentro un ragazzo negro
diagonale
prospettive difformi

Si ha un panorama dall'alto. Un affollamento
All'entrata cani legati
Accanto all'ascensore di vetro una cabina telefonica di vetro

Una inquadratura da sotto (attraverso il vetro)
Il viso dell'uomo il quale sta telefonando (il viso è cosparso di un qualsiasi materiale fosforescente, per evitare l'ombra); il viso si muove lentamente, quasi accanto alla macchina da presa, a destra.

Al di sopra della sua testa un areoplano vola molto lontano, in spirale

Una piazza, dove dove molte strade corrono, vista da un aeroplano, ma da non troppa altezza

Moltissimi veicoli: tram, automobile, carrozza, vettura, bicicletta, autobus, filano via rapidamente dall'inquadratura, improvvisamente tutti i veicoli si voltano

Al centro si incontrano

Il centro della piazza si apre. Tutto affonda (la macchina da presa viene inclinata in modo che lo spettatore abbia la sensazione di cadere)

TEMPO

Metro

Scritta di telecable

Serbatoio del gas

Fogne sotto la città

Luce si rispecchia sulle acque

Lampada ad arco

Scintille spruzzano

Un'autostrada di notte, l'asfalto scintilla
Automobili che scivolano via diagonalmente
viste dal di sopra

Per 5 secondi soltanto lo schermo nero

Un'insegna fluorescente col nome, che appare e scompare:

M O H O L Y   M O H O L Y

Fuoco d'artifizio nel luna park

Un viaggio sulle montagne russe

Fila a tutta velocità

Ruota gigante

Padiglione incantato

Specchi che deformano la figura

Altri giuochi

Un padiglione di esposizione o una tettoia ferroviaria

La macchina da presa deve essere girata prima orizzontalmente, dopo verticalmente
Fili di telefono tra le case
Isolatori di porcellana
Antenne sui tetti
Una fabbrica
Ruote che girano

Un acrobata si gira, capitombola
Salto con l'asta; l'uomo cade **10** X volte
Varietà. Un andirivieni da impazzire
Un incontro calcistico brutale
Lotta di donne. Schifosa!
Strumenti di jazz (primissimi piani)

CONTRO IL PUBBLICO

Un imbuto di metallo scintillante si butta
verso la macchina da presa
Un uomo scansa la testa (primo piano)

Bicchiere d' ACQUA
(la superficie d'acqua in primissimo piano)
Comincia a muoversi
Zampilla come una fontana

Jazz - band (sonoro!)

FORTISSIMO

Una danza violenta, vista come una caricatura
Donne di strada
Pugilato (Primo piano)
Guanti di pugilato (con ritmo lento)
Fumo di treno sopra un ponte

Camino di una fabbrica diagonalmente

La testa di un palombaro che stà affondando
Un propulsore sotto l'acqua
Aperture di fogne sopra e sotto l'acqua

Una motobarca va attraverso la fogna
L E T A M A I O
Si prepara la spazzatura
Monti di ferro vecchio
Monti di scarpe
Monti di scatole vuote di conserva

Un ascensore del tipo PATERNOSTER (1)

Da questo punto, mentre l'ascensore si muove
tutta la parte sino al JAZZ-BAND

« da capo » ↓ ma inversamente
fortissimo PIANissimo

Obitorio (dall'alto)
Parata militare
Marcia solenne
Donne cavalcano
Queste due riprese vengono impresse l'una sull'altra

Macello. Bue.
La macchina della sala di refrigeramento
Una macchina per salciccie. Salciccie: mille e centomila salciccie
Una testa di leone. Digrigna i denti (primo piano)
Teatro. Soffitta per il macchinista
Testa di leone. Digrigna
Un poliziotto con un randello di gomma nel centro di una piazza animata
Il randello (primo piano)
Pubblico di teatro
Testa di leone. Digrigna

(1) L'ascensore Paternoster è senza porte e non si ferma mai; è sempre in lento movimento e vi si può entrare ed uscire di continuo.

Tutto nero sulla schermo per alcuni secondi
Un circolo vuoto

Ö TEMPO

Circo
Trapezio

Un buffone (clown)	LEONE leone LEONE leone

LENTAMENTE

Una cascata (sonora!)

Un cadavere nel fiume

Soldati
Marcia solenne

Un bicchiere d'acqua
comincia a muoversi
rapidamente si alza come una cascata

F I N E

Berlino 1921 - 1922

POSTILLA DELL'AUTORE

Alcune osservazioni per coloro i quali non vogliono comprendere subito.

Questo film è basato per lo più sulle possibilità della macchina da presa.

Mio scopo era che il film stesso dovesse agire col suo ritmo e velocità, e non con le azioni letterariamente raccontate, come ancora oggi è in uso.

L'automobile è importante per l'inizio brutale. Per rappresentare la corsa precipitosa, senza respiro; per rappresentare la confusione

della città. La tigre è per il contrasto. Del resto il pubblico si è già abituato a tali sorprese ed inconseguenze.

Questo film non vuole insegnare, raccontare o dare una filosofia morale. Vuole soltanto influire con la sua visualità.

I ponti, le navi, i treni, esprimono la civilizzazione di una città.

La pancia del treno: un'impressione mai vista da un uomo.

Il viso umano col materiale fosforescente esprime la stanchezza, la vita dell'uomo come in un sogno: anche così i vetri dappertutto; mentre quel voltarsi lento del viso prepara la spirale dell'aeroplano.

Le montagne russe: un tipo di correre del tutto singolare, senza vedere le cose. Gli organi non possono raccogliere tutto: la velocità, i momenti del pericolo. Sulle montagne russe quasi tutti chiudono gli occhi durante la grande caduta. Ma la macchina da presa non chiude gli occhi mai.

Da soli quasi mai riusciamo ad osservare obiettivamente bambini, animali, perché altre circostanze ci influiscono.

L'imbuto metallico: il pubblico deve avere un senso di spavento, quasi di dolore.

Un bicchiere d'acqua: una cosa meravigliosa.

La testa del leone: una specie di incubo. E sempre di nuovo. Il pubblico di teatro si sente bene, è allegro; ma apparisce il leone.

E così via.

Ma si può e si deve comprendere già a prima vista — leggendo questo schema — più di quanto si può spiegare nelle note.

L. M-N.

Situazione del cinema ungherese

colloquio con KÁROLY MAKK e NORBERT IVANYI

LEONARDO FIORAVANTI: Abbiamo approfittato della gradita visita che ci hanno fatto due amici ungheresi, il regista Károly Makk e lo sceneggiatore - drammaturgo Norbert Ivanyi, per dare ai nostri lettori una visione panoramica del cinema ungherese. Tanto più che della produzione di questo Paese abbiamo scarse notizie e anche coloro che hanno la possibilità di frequentare i festival hanno spesso soltanto una conoscenza sporadica di alcune opere, quelle appunto che si sono affermate in competizioni internazionali. Károly Makk è un regista della nuova generazione che si è formato all'Istituto Superiore di Cinematografia di Budapest, e che, dopo aver fatto l'assistente di Zoltán Fábri e di altri famosi registi del suo paese, ha esordito nel 1954 con il film *Liliomfi* (t. l.: id.). Károly Makk è certamente in grado di rispondere a tutti i nostri quesiti, alcuni dei quali saranno di curiosità, altri serviranno invece a dare quel quadro che ci siamo proposti, ai fini di un'informazione corretta e ampia per i nostri lettori.

MARIO VERDONE: Naturalmente, per prendere in esame la produzione ungherese più recente sarà conveniente partire da un certo periodo, da una data, onde circoscrivere il nostro panorama e renderlo più preciso. Sarà opportuno, mi sembra, cominciare dal film ungherese del dopoguerra e, poniamo, dal primo di quei film ungheresi del dopoguerra che è stato più apprezzato in patria, e che ha raggiunto una notorietà internazionale. Mi riferisco a *Talpalatnyi föld* (t. l.: Un palmo di terra) di Frigyes Bán del 1948. E' da questo momento che il cinema ungherese si arricchisce dell'apporto di nuovi giovani registi affermandosi grandemente con film come *Szabóné* (t. l.: La signora Szabó, 1949) di Máriássy, come *Ludas Matyi* (t. l.: Matteo Ludas - conosciuto come: Matteo, guardiano di oche, 1949) di Kálmán Nadasdy, come *Körhinta* (t. l.: Carosello, 1955) di Fábri.

Sono questi i primi nomi che vengono alla mente, ma non sono i soli; ve ne sono molti altri, ed è proprio per tale motivo che chiediamo all'amico Makk che ci illustri più ampiamente questo periodo del cinema ungherese.

KÁROLY MAKK: Io vorrei fare una distinzione più precisa tra i film di questo primo periodo, partendo da *Un palmo di terra.* I film più importanti degli inizi sono per me *Valahol Európában* (E' accaduto in Europa, 1947) di Géza Radványi, e il già menzionato *Un palmo di terra* di Frigyes Bán. Conosco bene ambedue, perché sono stato l'assistente alla regìa per l'uno e per l'altro. Dopo questi film di grande importanza, la cinematografia ungherese ha fatto un po' un passo indietro. Negli anni '50 abbiamo prodotto un numero considerevole di film schematici, tra i quali includo *Szabóné* ed altri, i quali, pur essendo in un certo senso importanti per il fatto che i loro autori si sforzavano di trarre ispirazione dalla realtà ungherese e di mostrare nei loro film i problemi più attuali della società del loro tempo, dal lato artistico assomigliavano un po' troppo agli slogan politici, al cui stile erano improntati. E benché tali film avessero avuto a suo tempo una certa importanza, come si è accennato, non si può dire che in questo periodo sia nato un film particolarmente degno di nota.

Tutta la cinematografia di allora era impregnata dallo stalinismo e dal culto della personalità e si può ben dire che la cinematografia ungherese sia effettivamente rinata a partire dal 1953, anno in cui si sono cominciate a fare delle opere degne di attenzione internazionale.

Le decisioni del partito comunista ungherese, prese nel giugno del 1953, hanno aiutato i cineasti a battere una strada più vera e genuina, iniziando un periodo fecondo nel quale sono stati creati dei film molto caratteristici della nostra nuova produzione e che hanno finalmente assicurato un incontro felice con il pubblico, il quale cominciò ad apprezzare film come *Carosello* di Fabri, *Egy pikoló világos* (t. l.: Una birra chiara, per favore, 1955) di Máriássy, *Budapesti tavasz* (t. l.: Primavera a Budapest, 1955), sempre di Máriássy, *L'incidente stradale* (t. l.) di Gertler, *Hannibál tanár ur* (t. l.: Il professor Annibale, 1956) di Zoltán Fabri ed anche — permettete che aggiunga — *9-es korterem* (t. l.: La corsia n. 9, 1955) di Makk. Di questo periodo è pure un altro film degno di nota: *Bakaruhában* (t. l.: In divisa, 1957) che pure ha riscosso un largo consenso.

Verdone: E' il film che è stato proiettato a Venezia nel 1957 col titolo « Libera uscita ».

Makk: Nel '57 - '58, dopo i fatti di ottobre, siamo stati testimoni di un nuovo risveglio, che sta ad indicare come i cineasti ungheresi, dopo una certa confusione spirituale, siano riusciti finalmente ad imboccare una via promettente.

E i film che ne fanno fede sono la *Szabóné* di Fábri, *Almatlan evek* (t. l.: Anni insonni, 1959) di Máriássy, i due film *Tegnap* (t. l.: Ieri, 1958) e *Ket Vallomas* (1957) di Kéleti, *Vasvirag* (t. l.: Il fiore di ferro, 1958) di Hersko, *Éjfélkor* (t. l.: A mezzanotte, 1957) di Révész, cui potrei aggiungere anche i miei *La casa ai piedi della roccia* e *La 39a brigata* (t. l.).

Passando ora alla situazione attuale, essa può definirsi in questi termini: prima del '57 - '58, lo Stato pesava molto, con la sua autorità, nelle questioni del cinema e dirigeva la produzione sin nei minimi particolari. Anche se si fecero in quel periodo dei buoni film, essi erano un po' tutti uguali. Oggi invece questa diretta ingerenza statale non esiste più e ci si affida alla personalità dell'artista, perchè faccia i film che lui ritiene opportuno.

Siamo arrivati dunque ad un periodo in cui ogni regista cerca di trovare la propria personalità artistica e di esprimersi conformemente ad essa. Ciò è dimostrato, ad esempio, dal fatto che Fábri non abbia girato niente per un anno e mezzo cercando se stesso. Anch'io, del resto, non ho lavorato per un anno e mezzo circa, sempre cercando qualcosa che esprimesse il mio modo di vedere.

Personalmente ritengo che il mio *Haz a sziklak alatt* (t. l.: La casa ai piedi della roccia, 1958) sia il punto di partenza di quel che credo buono in me (1). In questo e negli altri film fatti successivamente, dove io credo di aver raggiunto quello che voglio esprimere, includendo anche *Megszallotak* (t. l.: Gli ossessionati), fuori concorso alla Mostra di Venezia di quest'anno, quello terminato in questi giorni e il film che comincerò a girare tra circa una settimana, mi sono sforzato di rivolgermi con maggiore intensità verso la figura dell'uomo; non più di dare panorami generali della società, ma di presentare piuttosto anche i grandi problemi sociali e gli interessi comuni attraverso i sentimenti dei singoli uomini. Questo vuol dire se-

(1) cfr. Tino Ranieri: *Esemplare l'Informativa* in « Bianco e nero », anno XX, n. 10-11, ottobre-novembre 1958.

condo me che il vero realismo non è rappresentazione fotografica della realtà palpabile a prima vista; il realismo è un'altra cosa, qualcosa che vive nell'uomo. Io mi definirei insomma in Ungheria un fautore del realismo psicologico.

VERDONE: Trovo interessanti queste dichiarazioni di Makk perché confermano come, in molte cinematografie europee, in quasi tutte direi, si sta sviluppando in questo momento un tipo di film che è di ricerca interiore. Le parole di Makk fanno rimarcare che le stesse ricerche sono comuni ai registi dei gruppi più avanzati di tutti i paesi.

Si parla di film di ricerca interiore nella produzone italiana attuale, e voi conoscerete certamente certe opere di Antonioni e di registi più giovani come Olmi o come Petri, che sono proprio film di questo tipo. E ce ne sono nella produzione francese, abbondanti, e inglese e svedese e sovietica; tanto più notevole è rilevare come questo fenomeno si verifichi anche tra voi.

MAKK: Sì, anche a me sembra importante tale fenomeno, che cioè i cineasti di tutto il mondo, anche senza vedere vicendevolmente i loro film comincino ad adottare un certo modo di pensare artistico interiore, che è ormai comune a molti di loro. E' un fenomeno del resto non unico e si riscontra ad esempio anche nel campo delle scienze, dove certe idee, certe aspirazioni vengono alla ribalta improvvisamente in diversi paesi, tra persone diverse che neanche forse si conoscono. Parlando di arte, ossia di una questione essenzialmente emotiva, è evidente che queste scoperte artistiche variano da individuo a individuo, ma che presentano tuttavia anche dei caratteri comuni. Io dunque personalmente sono convinto a questo punto che debbo continuare su questa strada, devo sforzarmi di penetrare quanto più posso nell'anima degli individui e trarne fuori quello che vi è dentro.

Questo naturalmente comporta certe conseguenze artistiche. Io, per esempio, facendo questo generalmente prendo pochi protagonisti: una piccola storia con pochi protagonisti, che mi offre la possibilità di rappresentare una realtà con una certa profondità e soprattutto con molte contraddizioni.

FIORAVANTI: Lei, Makk, ci ha detto che considera *La casa ai piedi della roccia* il primo suo film valido. Dopo questo, qual'è il film che più la soddisfa e per il quale oggi lei non ha molti motivi di ripensamento? Ad esempio, lei ha firato, mi pare, un paio di anni or

sono, un film sul problema della coabitazione nel suo Paese. Io ho avuto occasione di vederlo: è soddisfatto lei di questo film?

MAKK: No, non ne sono contento.

FIORAVANTI: La mia domanda riguarda tre punti: dopo *La casa ai piedi della roccia* quali sono i film che ha fatto; di questi qual'è il film che più la soddisfa e poi in particolare le chiedo di dirci qualcosa su questo film il cui titolo era, mi pare, *E' permesso calpestare l'erba.*

MAKK: Dopo *La casa ai piedi della roccia* ho fatto *La* 39ª *brigata,* un film che rappresenta le vicende della Repubblica ungherese nel 1919, un tema storico quindi. Comincio a rendermi conto che i temi storici non mi sono vicini, ciononostante sono felice di aver potuto girare questo film perché ho l'impressione che le parti migliori di esso siano quelle in cui mi sono sforzato di dare una dimensione interiore ai protagonisti e di mostrare certe cose appunto attraverso i loro sentimenti, e non attraverso la ricostruzione di un panorama storico. In questo film ho già iniziato un poco il nuovo indirizzo avendo cominciato a intravvedere le grandi possibilità della visione soggettiva delle cose.

Dopo circa un anno e mezzo d'inattività ho girato *E' permesso calpestare l'erba* (t. l.) e oggi posso affermare che non avrei voluto farlo. Si voleva in esso fare la critica di un dirigente, un uomo pieno di talento, di energia, che rimane però distaccato dalla società, dalla gente, appunto per la forza del suo talento particolare. Questo infatti è stato da noi un problema abbastanza rilevante prima del '56: volevo dunque fare un film di questo genere, ma purtroppo mi sono lasciato trascinare da un certo tono di commedia, da certe situazioni piacevoli che mi hanno portato su un'altra strada, finendo col prevalere sul problema centrale. Il film è fatto, credo, correttamente, ma non sono riuscito però in esso a dare quello che avrei voluto, non è su quella linea che cerco di avanzare.

Adesso, dopo una nuova pausa di un anno e mezzo circa, ho fatto *Gli ossessionati,* e ho l'impressione di essere riuscito a rappresentare le cose nella maniera da me voluta, ma nello stesso tempo neanche questo film mi soddisfa completamente, perché il suo sviluppo drammatico non è abbastanza logico e alla fine sopravviene un « happy end » che considero ora improvviso e fuori stile (2).

---

(2) cfr. Guido Cincotti: *Il disordine dell'Informativa* in « Bianco e nero », anno XXIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1962.

Nel *Paradiso perduto* (t. l.), il mio film più recente, credo di essermi avvicinato a quello che io ritengo più conforme alle mie aspirazioni e ai miei gusti artistici; sono riuscito a raccontare questa storia con pochissimi personaggi (non vediamo che due, al massimo tre persone, in tutto il film) liberati dal peso opprimente di una vicenda raccontata. Io non volevo raccontare una vicenda che finisse in un modo qualsiasi, per me era importante seguire le minime mosse emotive dei miei personaggi; per questo il film è carico di certe scene le quali nel senso della poesia sono forse superflue. Ritengo però il film molto più efficace di altri, basati su un intreccio, un'azione. Ed è quello che mi sforzo di continuare a fare nel film che sto per iniziare, *Il penultimo uomo* (t. l.), che comincerò a girare la settimana prossima.

FIORAVANTI: Adesso vorremmo rivolgere qualche domanda che riguarda l'attività di altri registi e, siccome non voglio mettere in difficoltà Makk, io pregherei di rispondere a questa domanda Ivanyi. Ci puoi fare un panorama, Ivanyi, di quella che è l'attività di altri registri giovani, di Fábri, di Máriássy, di Hersko, Révész, Ranody ecc., ed eventualmente indicare i caratteri differenziali che contraddistinguono la produzione di ognuno di loro?

NORBERT IVANYI: Trovo molto interessante in questo momento in Ungheria la posizione di tanti registi nei confronti dei problemi del realismo. Da noi l'indirizzo ritenuto valido in senso generale sarebbe il realismo socialista, ossia un'opera nella quale la rappresentazione dei fatti reali ed evidenti del mondo socialista viene dato con dei mezzi conformi, ossia realistici, ma è interessante osservare come questo metodo realista abbia le sue diramazioni nelle diverse attività dei registi. Per esempio si è parlato di Makk e di realismo psicologico; in questo senso, passando ora al regista seguente di cui si vuole parlare, Fábri, si riscontra una certa tendenza verso un realismo poetico, oserei definirlo così, un po' diverso forse dal realismo psicologico in quanto comporta elementi molto più poetici e soluzioni molto più poetiche di quelle di Makk; ma questa non è che differenza di gusti e sta a denotare comunque il fatto, accentuato opportunamente da Makk, che tutti questi registi stanno cercando la propria personalità nell'ambito di un realismo cinematografico indiscutibile. Gli astrattismi, in altre parole, nel nostro cinema non si vedono e non si capiscono. Dico questo solo a titolo di orientamento. Passiamo ora a Fábri. Zoltán Fábri ha avuto il grande merito di essere il primo a

rompere il ghiaccio e a volgere le spalle all'indirizzo schematico facendo con *Carosello* un film che ha attratto l'attenzione del nostro pubblico e anche dell'opinione internazionale sulla nostra cinematografia. Fábri dopo questo film ha fatto, come si è detto, *Szabóné,* che è stato anche a Cannes, e *Il professor Annibale* che oggi per noi, gente del mestiere, è ancora il suo film migliore (3). Egli continuò poi questo suo realismo poetico nel film *Edes Anna* (t.l.: La signorina Anna, 1959) tratto da un romanzo di Dezsö Köszölanyi, scrittore molto noto in Ungheria, del 1927 (4) e poi, dopo *Edes Anna,* ha tentato anche di cimentarsi nel campo della commedia, con *L'aprile matto* (t. l.), un film non riuscito. Noi abbiamo l'impressione che la commedia non sia fatta troppo per Fábri come il film storico non è una cosa vicina a Makk.

Fábri in questo momento sta lavorando attivamente, sta cercando parecchi soggetti per trovare qualcosa di nuovo, d'interessante sempre alla ricerca della propria personalità e in particolare, Makk mi dice, si occupa di una storia che si svolge nel 1944 nell'ultimo periodo del fascismo ungherese. E' una cosa molto poetica ed emozionante.

FIORAVANTI: Máriássy che sta facendo in questo momento?

IVANYI: Máriássy, come si è detto, dopo il film *Anni insonni,* presentato anche alla Mostra di Venezia nel 1959 in concorso (5), ha come caratteristica lo sforzo di entrare nell'ambiente operaio ungherese. Nel precedente *Külvárosi legenda* (t. l. Leggenda di periferia, 1957), molto discusso da noi e molto criticato, c'era un tentativo un po' rude, naturalista, di mostrare la storia del movimento operaio ungherese in uno dei centri più forti della capitale ungherese operaia. Poi in *Anni insonni* si è rivolto all'isola di Csepel, un'isola di Budapest, anch'essa una roccaforte del movimento operaio, e in questo film è già riuscito a dare molto di più nel senso di questo sforzo per raccontare la storia del movimento operaio. Quindi ha fatto un film intitolato *Il rodaggio* (t. l.), nel quale ha posto il problema della famiglia e della condotta morale dell'individuo: film anche questo ab-

---

(3) cfr. Giulio Cesare Castello: *Rapporto sulle cose di Boemia* in « Bianco e nero », anno XVIII, n. 10, ottobre 1957.

(4) cfr. Ernesto G. Laura: *Cannes '59: i figli di Rossellini* in « Bianco e nero », anno XX, n. 6, giugno 1959.

(5) cfr. Giulio Cesare Castello: *La ventesima mostra* in « Bianco e nero », anno XX, n. 11, novembre 1959.

bastanza discusso e lontano, come del resto i film precedenti, da quello che ha fatto in *Primavera a Budapest,* o in *Una birra chiara, per favore,* ossia lontano da quei film che mostrano una certa influenza del modo di pensare italiano, del realismo italiano.

FIORAVANTI: Che cosa ha girato e sta girando Hersko, che se non sbaglio è considerato una delle giovani speranze del vostro cinema?

IVANYI: Dopo un film schematico che gli ha fatto ripensare i suoi metodi artistici, Hersko ha fatto *Vasvirag* (t. l.: Il fiore di ferro) che ha riscosso da noi un buon successo di critica e di pubblico; una storia fatta con molto gusto e molto garbo, ambientata negli anni '30: la storia di una giovane e frivola ragazza e di un giovane disoccupato, un amore di periferia insomma, un film fatto molto bene sul piano del mestiere, con ottimi protagonisti, un buon successo insomma (6).

Poi ha diretto una commedia, *Ket emelet boldogsag* (t. l.: Due piani di felicità, 1960); anche questo è un po' il problema della convivenza toccato da Makk nel suo film *Si può calpestare l'erba,* ma su un piano un po' diverso: un caseggiato, insomma, di Budapest, la convivenza fra gente molto diversa, nell'ambito di una vita comune (7).

Hersko ora sta girando un terzo film, il più importante — secondo quel che lui stesso dice — della sua carriera di regista, film intitolato *Il dialogo* (t. l.) la cui storia abbraccia gli ultimi tredici anni dell'Ungheria attraverso il « dialogo » di una giovane coppia di coniugi, i quali discutendo e ricordando danno un quadro degli ultimi 13 anni della storia ungherese.

VERDONE: Tra i film che lei ha citato, ce ne sono alcuni che noi già conosciamo, perché li abbiamo visti nei Festival, ed altri che non conosciamo affatto. Vorremmo sapere, di quelli che lei ha citato, quali sono quelli che hanno raggiunto un maggior successo presso il pubblico ungherese. Per esempio *Bakaruhában* di Fehér piacque molto anche alla nostra critica, mentre *Anni insonni* ebbe dalla stessa accoglienze discordi: secondo me era invece un ottimo film, si sentiva che il presupposto da cui partiva era ben fondato, anzi credo addirittura che *Anni insonni* partisse da un'idea suggerita a Máriássy da

(6) cfr. Ernesto G. Laura: *Festival di Cannes, termometro della crisi* in « Bianco e nero », anno XIX, n. 6, giugno 1958.

(7) cfr. Giulio Cesare Castello: *Secondo rapporto sulle cose d'Argentina* in « Bianco e nero », anno XXII, n. 2-3, febbraio-marzo 1961.

Pudovkin: mi pare che Máriássy mi abbia detto una volta che Pudovkin gli avesse suggerito l'idea di fare la storia degli stabilimenti di Csepel. Questo film, ripeto, a me personalmente fece grande impressione, lo trovai di ottima qualità, invece riscontrai nella critica italiana una diversità di giudizio. Vorrei ora sapere l'accoglienza che questo film ha avuto presso il pubblico ungherese e presso quelli di paesi a voi vicini anche come sensibilità, e anche l'accoglienza che ha avuto *Bakaruhában* di Fehér. Inoltre vorrei sapere che cosa c'è da segnalare di nuovo nella attività di altri registi: per esempio Szenes, Révész, Ranody e altri ancora.

IVANYI: Il film di Máriássy *Anni insonni* rappresenta un momento ben definito della storia ungherese, ossia certe vicende, certi episodi veri del movimento operaio in una località precisa, l'isola di Csepel, cosicché era naturale che, presentato in prima visione a quegli operai, incontrasse un caloroso successo. Gli operai di Csepel dissero: « Riconosciamo nel film un po' la vita dei nostri padri e di noi stessi; Máriássy è veramente riuscito a dare un quadro molto obiettivo della realtà di quegli anni per noi difficili ».

Il pubblico ha accolto il film forse con minore comprensione degli operai che ne furono, per così dire, protagonisti, perché il film di Máriássy era un po' difficile, complicato, ricco di motivi politici, e digerirlo è ben più difficile che digerire un film divertente: divertente non è, è un film che fa pensare.

Questo del resto è un problema che ben conosciamo: i film che fanno pensare molto riscuotono per forza un minor favore di pubblico: anzi ho l'impressione che qui nei paesi occidentali i film che fanno pensare molto sono riservati particolarmente a certe categorie d'intellettuali e i più divertenti sono riservati al gran pubblico: anche qui c'è una distinzione di questo genere ed io mentirei se dicessi che in Ungheria la gente capisce subito i film che vogliono far riflettere sui gravi problemi della vita; non li capiscono prontamente, ma ancora in maniera debita; ci vorrà del tempo per arrivare dove noi vogliamo, al punto in cui la gente, convinta dalla bellezza, dai metodi artistici di un film, ne accetti il contenuto filosofico, il pensiero, sia disposta non solamente a divertirsi, ma anche a consentire, o dissentire, su certe cose che il regista vuol dire; ma è un lungo processo che durerà non so quanto, e credo che sarà così anche qui in un certo senso.

Ora tornando a *Bakaruhában* di Fehér, è un film che colpisce più direttamente i sentimenti degli spettatori, per questo ha avu-

to un successo molto buono, è piaciuto moltissimo al pubblico, è riuscito a commuovere le sale e abbiamo poi visto con piacere che è piaciuto anche all'estero, anche in altri paesi, per esempio nell'Unione Sovietica dove ha avuto un ottimo successo di critica e di pubblico, e anche in paesi occidentali; è stato insomma un film felice (8).

VERDONE: E dopo *Bakaruhában* quali film ha diretto Fehér?

IVANYI: Ritengo Fehér una persona di molto talento, ma mi sembra che attualmente non sia riuscito più a ripetere, a mantenere questo livello. Ha fatto, successivamente, un film intitolato *Egi madá* (t. l.: L'uccello del paradiso, 1958) tratto da un romanzo di uno scrittore ormai classico, Zsigmond Móricz. E' però un film dove le cose si prolungano senza essere troppo motivate; ed è tutto un po' pesante. Recentemente, poi Fehér ha fatto un film sul problema ormai scottante, di portata mondiale, della gioventù e i suoi costumi, *A vent'anni l'uno dall'altro* (t. l.).E' la storia di un padre e di un figlio che non riescono a comprendersi. E' un film interessante sotto parecchi punti di vista, dove Fehér comincia ad avvicinarsi alla sua migliore vena, un film che ci fa sperare che farà qualcosa per ritornare sulla linea poetica così felicemente imboccata ma non ancora continuata.

Ora mi resta ancora di dire di Ranody. László Ranody è una persona interessante nel nostro cinema, un regista che può dirsi « specializzato » nell'ambiente contadino. L'ambiente contadino e i problemi del villaggio che sono da noi interessanti, complessi e ricchi, sono stati trattati da pochi registi. A noi dispiace che i registi non si siano rivolti ancora in maniera sufficiente al problema dell'ambiente dei campi e Ranody ha il grande merito, merito che può farlo collocare nella storia del nostro cinema senz'altro, di aver trattato con metodi molto semplici e nello stesso tempo molto fini, con una certa pacatezza, con un certo calore e comprensione, questi problemi. Ranody ha anche lui il merito, come Fábri, di aver iniziato al momento giusto, nel '53 — imponendosi nel '54 con il film *Szakadék* (t. l.: Voragine) —, in quel felice periodo che ha ridato la fiducia ai registi in se stessi e li ha indotti a cercare, come dice giustamente Makk, la loro personalità artistica.

---

(8) cfr. Claudio Triscoli: *La sezione Informativa specchio del cinema mondiale* in « Bianco e nero », anno XVIII, n. 10, ottobre 1957.

VERDONE: Un film di Ranody da ricordare, del tipo da lei indicato, è *Akiket a pacsirta elkisert* (t. l.: Per chi cantano le allodole, 1958).

IVANYI: Ranody ha però fatto dei film di carattere diverso, ad esempio *A tettes ismeretlen* (t. l.: Il colpevole è sconosciuto, 1957), su un argomento molto interessante. Dei ragazzi, giocando con ordigni bellici, rimasti a Budapest dopo l'ultima guerra, riportano gravi ferite ed uno di essi muore. In questo film Ranody solleva il problema della responsabilità degli adulti, il fatto che la guerra uccide ancora oggi; un tema che è stato toccato anche da altri registi, ma che egli risolve in modo personale; è un film che a me personalmente piace molto.

FIORAVANTI: Dei registi che già facevano dei film prima della guerra, chi è che ancora praticamente lavora?

IVANYI: Tre registi, Bán, Gertler, e Kélety, sono i tre grandi « anziani » del nostro cinema. Tre registi che hanno fatto molti film anche prima del '45. Tra essi, ad esempio, Kélety ha girato una quarantina di film prima della Liberazione ed è attivissimo anche oggi. Egli ha fatto assieme a quelli della sua generazione anche il periodo schematico — era giocoforza fare anche certi film che oggi a lui stesso non piacciono —, ha risolto poi un compito molto affascinante poiché è il primo regista che ha affrontato il difficile problema di una rappresentazione obiettiva e vasta dei fatti del '56. Ha fatto due film su questo tema cercando di attenersi anche come artista e come cittadino al grande principio « audiatur et altera pars » e cercando di mostrare i motivi che possono aver spinto molta gente a mettersi contro il socialismo e con altrettanta efficacia i motivi che hanno indotto altra gente a restargli fedele. Dunque il film è da noi apprezzato per lo sforzo obiettivo da lui fatto per una presentazione reale e genuina dei fatti. Probabilmente si faranno ancora altri film su questi eventi, troppo recenti per essere giudicati nella loro complessità, ma credo che Kélety, facendo questi due film, abbia contribuito allo schiarimento di certe idee, di certe vedute troppo confuse nelle teste degli ungheresi dopo gli eventi del '56. Dopo questi due film, Kélety si è rivolto a un tema della vita contadina con un film che non è forse fra i suoi più riusciti.

FIORAVANTI: Vorremmo sapere il pensiero di Makk a proposito dell'opera di Kélety, dell'ultima opera di Kélety.

MAKK: Kélety secondo me è un regista che ha un ottimo senso della drammaturgia, che ha nel sangue le cognizioni necessarie per ottenere dei buoni risultati. Come diciamo noi, sa esattamente quando una porta si deve aprire e quando chiudere, i suoi film sono costruiti bene, ma sempre però secondo certe ricette, ed esercitano sul pubblico un'impressione forse non troppo profonda ma reale.

VERDONE: E Gertler?

MAKK: Io conosco personalmente Gertler, sono stato suo assistente per parecchio tempo: è un regista colto e di ottimo gusto, forse quello che gli manca è una certa forza elementare, una certa passione che lo trascini verso qualcosa; è forse un po' più passivo degli altri, ma ha molto gusto. Secondo me il suo miglior film è *L'incidente stradale* del 1955, che ha avuto un grande successo da noi e su cui ha positivamente influito il neorealismo italiano. E' un film fatto in maniera elegante, sciolta.

VERDONE: Abbiamo trascurato nessuno dei registi di maggior valore?

IVANYI: Qualche parola su Révész, regista della giovane generazione, molto promettente, il quale ha cominciato la carriera con una commediola molto divertente, 2 x 2 *réha öt* (t. l.: 2 x 2 qualche volta fanno cinque, 1954), con gran successo di pubblico, è spiccatamente proteso verso la commedia. Noi riteniamo anzi che tra i nostri pochi registi Révész e Makk siano i più adatti per fare le commedie, genere raro ed esiguo. Nella commedia *Ma quale notte!* ha mostrato di avere nel sangue la capacità di fare ridere il pubblico. Il film *Éjfélkor* (t. l.: A mezzanotte, 1957) è un dramma psicologico impostato bene, interessante, che è piaciuto molto (9). Con questo abbiamo esaurita la generazione più anziana e quella media, resta da parlare dei giovanissimi registi. Makk li conosce bene perché li ha in parte anche allevati all'Istituto di Cinematografia dove lui insegna.

(9) cfr. Francis Bolen: *Le due strade di Bruxelles* in « Bianco e nero », anno XIX, n. 9, settembre 1958.

FIORAVANTI: Ecco, noi siamo qui al Centro Sperimentale che è una scuola e quindi vorremmo che Makk, che fra l'altro insegna all'Istituto Superiore di Cinematografia a Budapest, ci parlasse dell'apporto della scuola alla formazione di nuovi registi, che risultati ha dati, quali sono gli allievi che si sono affermati, che si stanno affermando, e soprattutto se, come professore di questa scuola, egli ritiene che la scuola sia necessaria alla formazione di nuovi cineasti.

MAKK: La Scuola superiore di cinematografia è da noi un'istituzione abbastanza recente e lavora in un unico edificio con la Scuola Superiore teatrale, ma la sezione cinema funziona soltanto dal 1945. Iniziò allora la sua attività cercando di formare una nuova leva artistica, ma senza esperienze particolari: i primi anni di questa scuola sono caratterizzati infatti da una particolarità: la poca esperienza. Io sono stato allievo di questa scuola proprio in questi anni, ed essa era capace di fornire piuttosto un'atmosfera artistica, per così dire, ma non un insegnamento basato su grandi e logiche esperienze. Pian piano però la scuola di Mosca, il Centro Sperimentale di Roma, e la scuola di Parigi, con le loro esperienze, seppero indicarci la strada giusta da seguire. La nostra scuola si occupa di registi e di operatori e non solo di cinema, ma anche di Televisione; il corso è di 5 anni: in questi cinque anni si cura la preparazione culturale generale, si parla di letteratura, di scenografia, di storia dell'arte, e in parte di un programma di specializzazione per diventare registi cinematografici. Ogni regista alla fine fa un film che sarebbe il suo film di diploma; questi film sono lunghi cinque o sei, o settecento metri. Nella nostra cinematografia non è possibile impegnarsi senza il diploma di questa scuola; ci sono delle eccezioni, ma lo Stato esige che gli studi cinematografici prendano i loro uomini tra coloro che hanno terminato questa scuola, noi siamo così in grado di garantire a tutti coloro che questi studi portano a termine, di trovare un posto nella nostra cinematografia.

FIORAVANTI: Che cosa pensano pubblico e cineasti del cinema italiano?

MAKK: Il cinema italiano da noi piace molto, è molto popolare. Vediamo invece poco i film americani; non saprei dire come reagirebbe oggi il pubblico ungherese ai film americani, ma è un fatto che i film italiani sono da noi più popolari. I film svedesi e inglesi sono un po' grevi; il nostro pubblico sa prendere un buon contatto

istintivamente con i film italiani ed anche abbastanza con quelli francesi.

Fioravanti: Quali sono i registi italiani più noti, sia al pubblico che ai professionisti?

Ivanyi: Io credo De Sica. Il pubblico conosce De Sica meglio di altri registi, perchè è anche attore.

Makk: I film di De Santis (*Riso amaro, Roma ore* 11) hanno anche avuto un buon successo. Ma il nostro pubblico preferisce le commedie. Possiamo tuttavia fare i nomi di Fellini, Visconti, Antonioni.

Verdone: I nostri giovani registi li conoscete?

Makk: Sì, ne conosciamo alcuni. Abbiamo visto *Il posto* di Olmi e di De Seta *Banditi a Orgosolo*. Conosciamo Zurlini. Conosciamo anche altri registi, almeno i loro nomi, attraverso la stampa specialmente italiana. Seguiamo lo sviluppo di tutto il vostro cinema.

Verdone: Abbiamo ricordato quasi tutti i vostri registi più importanti, però mi sembrerebbe di fare un torto a due vostri distinti cineasti se non li ricordassimo: due cineasti che si sono dedicati ad un genere specializzato: quello del film sugli animali e sulla natura, due specialisti particolarmente dotati e versati in questa materia, e cioè István Honoki - Nagy e Agoston Kollányi. In questo particolare genere hanno lavorato con grande passione e fervore, e con squisiti risultati. Ricordo *Tra i canneti del Balaton, Dall'aura di primavera alla tramontana d'autunno, Tre amici,* e vorrei che ci diceste qualche cosa di questi registi, forse meno noti al grande pubblico, ma non meno valorosi degli altri.

Ivanyi: Ben volentieri, perché anche noi apprezziamo molto l'indirizzo particolare della loro attività. Sappiamo che i film sulla natura hanno buone tradizioni in parecchi paesi. Ricordo il russo Sguridi, ad esempio, ed altri, i quali hanno già dimostrato che i documentari sulla natura possono esercitare un gran fascino sul pubblico. Istvan Honoki-Nagy ha secondo me due meriti: il primo è di essere rigorosamente scientifico e di mostrare i fatti scientifici in maniera molto comprensiva e molto vera, e il secondo di amare

molto la natura e di essere quindi in debita misura anche poeta. Nei film da lei ricordati, riesce effettivamente a dare non solo una fisionomia scientifico - poetica degna di nota, ma riesce anche a rendree l'atmosfera particolare delle regioni ungheresi, di certi canneti, di certi stagni dove il pubblico riconosce un po' casa sua, dove l'atmosfera ungherese è ben resa e ben riprodotta. E' interessante rilevare nello sviluppo artistico di Istvan Honoki - Nagy un fatto: che in un suo recente film ha provato a intromettere nel documentario sulla natura gli elementi del lungometraggio a soggetto, facendo parlare i cani, le bestie; un esperimento molto discusso da noi: la maggior parte dei cineasti generalmente condanna questo metodo e lo esorta a ritornare alla rappresentazione bella e obiettiva della natura stessa accontentandosi di quanto ha raggiunto già in questo campo e allargando le sue ricerche in questa direzione. Lui non è invece d'accordo con queste critiche e sostiene di aver agito bene intromettendo nel film questi elementi di un altro genere.

Kollányi è invece un po' diverso da Honoki - Nagy in quanto in lui il rigore scientifico è più accentuato, più localizzato: mentre Honoky - Nagy mostra in una grande foresta soprattutto la flora e la fauna sempre con quell'estro poetico da me indicato, Kollányi invece centra un bersaglio ben preciso. Ha fatto un delizioso film sulla vita dei ragni, sulla vita in una goccia d'acqua, il microcosmo di Kollányi è cioè un po' diverso da quell'ampiezza d'espressione di Honoky - Nagy, ambedue però hanno largamente contribuito a formare quest'indirizzo del documentario ungherese che noi riteniamo molto importante.

VERDONE: Un'altra domanda vorremmo fare su un argomento che non abbiamo ancora trattato e che è particolarmente importante proprio in Ungheria che ha dato i natali a Béla Bálazs. Vorremmo sapere qualche cosa sugli sviluppi della teoria cinematografica in Ungheria. In primo luogo per quel che riguarda i principi generali, ma, in linea subordinata, anche per le connessioni che possono esservi con la pratica, in riferimento, per esempio, al problema della sceneggiatura: se deve essere o no meticolosamente preordinata, vero asse logico e morale del film, o se invece si pensa oggi, in Ungheria, di lasciare più margine di libertà alla fantasia del regista al momento della realizzazione.

IVANYI: Io, tanto per parlare in generale della teoria, vorrei stabilire una cosa importante, per la compresione dell'attività teorica svolta in Ungheria: da Béla Bálazs in poi fino ad oggi non si può parlare di una nuova teoria autonoma e valida nel campo delle ricerche ungheresi. In questo momento i nostri studiosi di teoria e competenti in materia che sono raccolti nell'Istituto di Cinematografia di Budapest si sforzano piuttosto di studiare attentamente e di far comprendere specialmente a quelli della professione quello che vi è di essenziale in tutte le teorie cinematografiche finora riscontrate nel mondo, ossia è un lavoro piuttosto di divulgazione e di approfondimento. Così che oggi siamo al punto che attraverso diverse pubblicazioni, diversi giornali e riviste, tra le quali posso ricordare in primo luogo « Mondo del cinema », rivista che si occupa molto di teoria, oppure certi periodici dell'Istituto già menzionato, si cerca di aggiornare le conoscenze teoriche dei cineasti e del pubblico ungherese al livello mondiale. Dunque da noi il pensiero teorico di Umberto Barbaro, di Grierson, di Spottiswoode, di Rotha, del sovietico Lébedev, di Pudovkin, di Eisenstein, che è studiato con particolare cura, è abbastanza noto, e le discussioni in questo senso sono abbastanza profonde. Si possono insomma riscontrare delle buone cognizioni di teoria presso i nostri cineasti, dalle quali però non è ancora scaturita un'ispirazione a fare qualcosa di nuovo, un apporto a quelle conoscenze che si sono finalmente acquistate grazie alla validissima opera di questo Istituto nonché a quanto si legge sui giornali specializzati che ci pervengono regolarmente da ogni parte del mondo. Questa dunque è la più grande mancanza della nostra attività teorica. Ad un punto molto migliore siamo invece con l'attività critica: da noi leggiamo spesso critiche anche di film che non sono apparsi in Ungheria, dove vengono illustrati i loro meriti; si è scritto già ad esempio un fiume di cose su *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad, 1961), che singoli critici hanno visto all'estero, senza che il film fosse ancora arrivato in Ungheria. Per esempio dimostriamo un buon interessamento per la storia del cinema americano, che ora vogliamo studiare programmaticamente per capirlo meglio, senza però avere le cognizioni necessarie avendo visto troppo pochi film americani per essere aggiornati come si deve; ma in questi ultimi anni i film americani vengono più spesso e ne vediamo già parecchi, circa 8 - 10 all'anno.

VERDONE: E i film svedesi? E i film sovietici?

IVANYI: I film svedesi in questo momento non arrivano da noi, o ne vengono pochi. Noi dell'ambiente li conosciamo un po' meglio, abbiamo occasione di vederli in proiezioni speciali, ma li conosciamo molto meno. Naturalmente conosciamo molto bene i film sovietici così che la maggior parte della nostra attività teorica è rivolta ad analizzare ed a far le critiche della produzione sovietica e abbiamo molti buoni rapporti con i colleghi sovietici e seguiamo con molta attenzione le loro grandi discussioni sul problema accennato, ad esempio, della sceneggiatura. L'anno scorso vi è stata nell'Unione sovietica una discussione di grande interesse che ha occupato molto anche noi ungheresi sul celebre articolo di Vartanov, il quale sosteneva che la sceneggiatura non deve avere un valore letterario autonomo, non dev'essere un'opera letteraria in se stessa, ma una cosa funzionale che diventa opera d'arte solamente in mano del regista, il quale poi ne farà l'uso dovuto. Fino a questo punto la sceneggiatura non può essere considerata fine a se stessa. Gli oppositori di Vartanov sostengono invece che la sceneggiatura dovrebbe avere un valore tale da poter essere pubblicata in qualsiasi momento su qualsiasi giornale o rivista dando quello che potrebbe dare un romanzo o una novella.

FIORAVANTI: Personalmente che cosa pensate dell'affermazione fatta dal professor Grigoriev, insegnante dell'Istituto di Mosca al Congresso di Parigi delle Scuole: « non esiste spettacolo teatrale senza testo letterario, non può esistere buon film senza una validissima sceneggiatura letteraria » ?

MAKK: La domanda non può essere posta in questi termini: si può fare un buon film senza sceneggiatura e si può non farlo. Ritengo impossibile fare un buon film basandosi su una sceneggiatura che non abbia una carica emotiva, filosofica, ma dopo questo presupposto io affermo che è una questione particolare il come è stato risolto questo problema nella sceneggiatura, come ciò viene raccontato, è descritto; questo è già compito del regista. Non si può scrivere tutto sulla carta. E' assolutamente impossibile scrivere una sceneggiatura dalla quale risulti chiaramente come sarà il film finito, se no il regista che ci starebbe a fare?

FIORAVANTI: D'accordo. Ed ora un'ultima domanda. In Ungheria attualmente i registi preferiscono girare soggetti e sceneggia-

ture da loro preparati oppure ripiegano volentieri su soggetti tratti da romanzi oppure su soggetti e sceneggiature preparati da sceneggiatori appositi?

MAKK: C'è un po' di tutto, anche da noi. Da un lato una industria cinematografica destinata prevalentemente a fornire alle sale i prodotti industriali, e da un altro quella che è la vera e propria arte del film. Quelli che da noi vogliono dedicarsi all'arte del film sono registi che tendono ad esprimere idee personali. Io per esempio lavoro in questo modo: parto da idee ben precise, cerco uno scrittore, ne cerco un altro, ci mettiamo a lavorare in tre e facciamo un soggetto e una sceneggiatura, come avviene per qualsiasi altro film. Ma l'essenziale è che i miei collaboratori mi permettano di insistere sulla via che voglio seguire, e che ho già tracciato davanti a me (10).

---

(10) *Questo colloquio si è svolto, in esclusiva per « Bianco e nero », presso il Centro Sperimentale di Cinematografia nel mese di ottobre* 1962. *Lo trascriviamo integralmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione a magnetofono.*

Note

Dopo la «horse opera», la «atomic opera»

Arriva un momento in cui le profezie di sciagure non atterriscono più dato che, a furia di essere ripetuti, i fatti orripilanti diventano familiari come delle piacevoli favole per bambini; oppure, avviene che i disastri immaginari sono gustati come creazioni di fantasia e giudicati soltanto come opere d'arte. Il primo atteggiamento può preoccupare il moralista o l'uomo di governo, in qualsiasi evenienza di calamità. Ma è il secondo che offre effettivamente il maggiore pericolo, come è stato sempre riconosciuto da cinici e da teologi, poiché può sempre avanzare il seducente pretesto dell'arte.

La messa in scena di un disastro atomico, per esempio, appartiene ormai ad un genere tradizionale, specialmente nel cinema, e conta i suoi esperti conoscitori insieme con i suoi clienti affezionati. Espressione delle preoccupazioni universali per il pericolo sempre immanente di un disastro che può colpire il mondo, queste opere sulle esplosioni atomiche mostrano tuttavia di suscitare più fascino che avversione.

Malgrado qualche occasionale seria intenzione, e la loro impostazione didascalica, si può dire che, fuori delle sale cinematografiche, questi film producono nei confronti del pericolo atomico lo stesso effetto che i film polizieschi hanno nello scongiurare il verificarsi di delitti.

Tutte queste tristi preoccupazioni potrebbero essere allontanate, almeno una volta tanto, se fosse possibile vedere senza compiacimento — se non proprio con paura e terrore — film di grande qualità come The Day the Earth Caught Fire *(... e la terra prese fuoco, 1961) di Val Guest; oppure se una presentazione così credibile come quella del più modesto film* Panic in Year Zero *(Il giorno dopo la fine del mondo, 1962) potesse essere presa più come avvertimento che come fonte di torbide emozioni.*

Il problema non si pone tanto per il valore artistico di questi film quanto per l'interesse che il pubblico mostra verso di essi. Quando il fato diviene materia per una qualsiasi arte, allora le profezie diventano oggetto di smercio.

Il pubblico che acquista il biglietto per assistere a qualche apocalisse, sa che cosa deve attendersi, poiché l'incessante clamore della pubblicità glielo ha annunciato. Ma allorché il pubblico prende coscienza della drammaticità di ri-

velazioni su di un futuro che potrebbe anche essere imminente, ecco che è già sfumata la connessione fra l'opera di fantasia, che in questo caso è il film, e qualsiasi legame con la realtà. Giacché per quanto realistico possa essere lo « shock » fornito dal cinema, il fatto che esso sia presentato nella veste di uno spettacolo così familiare porta con sè la propria catarsi e fornisce i tradizionali surrogati per il pensiero e per l'azione. Tanto più divertente è il film, infatti, tanto meno è probabile che esso abbia un'azione terapeutica nel vincere l'apatia, l'indolenza e la smodata tendenza alla comoda e pigra pace dello spirito.

Si può essere certi che The Day the Earth Caught Fire *è animato da sincerità di intenti che vanno assai al di là del moralismo convenzionale della fantascienza, il quale raccoglie un po' di fantasmi dell'era spaziale per un tranquillo godimento borghese. Il soggettista Wolf Mankowitz e il suo collaboratore Val Guest, che hanno anche prodotto e diretto il film, possono vantare ogni merito per l'impegno posto a favore della sopravvivenza dell'umanità. Molte cose giuste vengono dette nel film a proposito della necessità di salvare il genere umano, in un dialogo che contiene battute ben concentrate, abbastanza sottili e fragili da non disgustare gli spettatori più sofisticati e abbastanza intelligenti per non offendere i fanatici delle storie stupefacenti. E' un dialogo che può rassicurare entrambi che il messaggio viene loro trasmesso non da fisici assaliti da scrupoli di coscienza o da altri discepoli di Faust chiaramente psicopatici, bensì da giornalisti coscienti che, nei racconti a sfondo didascalico, assumono tradizionalmente la funzione di portavoce del pubblico sovrano ma privo di una propria voce. Infatti ci si è presa cura di insistere sulla rappresentazione realistica di questi* tipici *profeti, ponendoli nella redazione di un quotidiano londinese veramente esistente (il «Daily Express») completo del suo direttore, vivo e sprizzante fuoco (il brillante Arthur Christiansen, che diresse questo quotidiano per 25 anni), il quale interpreta se stesso e la figura di qualsiasi altro direttore di giornale con una competenza superiore al minimo necessario.*

Il realismo ottenuto con la scelta del giornale come arbitro quotidiano della realtà mira a porre in maggior evidenza l'effetto della creazione fantastica, di quello che succede al mondo dopo che esso è stato espulso dalla sua orbita a causa di esperimenti termonucleari stupidamente effettuati nello stesso istante da russi e da americani. Il ricorso alla obiettività giornalistica consente di ottenere una elegante neutralità nell'attribuire la colpa del fatto. Una soluzione che può certamente contentare molti degli spettatori più immediati del film in Gran Bretagna e nel Commonwealth, anche se alcuni saranno sorpresi nel vedere che il « Daily Express » assume su un qualsiasi argomento un atteggiamento di neutralità. In realtà, la sporcizia della redazione e il rozzo dialogo contribuiscono a conferire al film un certo tono arcaico, malgrado la bruciante attualità dell'argomento in questione e l'immaginazione avveniristica del suo contenuto.

Il cinema ci ha abituato a vedere tante redazioni di giornali dove il lavoro ferve febbrilmente, tante notizie sensazionali dell'ultim'ora e tante nobili campagne giornalistiche in nome dell'umanità e della verità, nonché tanti giornalisti inveleniti e redattori velenosi. Ci ha fatto anche vedere in abbondanza giornalisti promettenti cercare di smettere di bere e di riprender il lavoro dopo un matrimonio andato a male o un amore deluso. Non molto diversa da loro

è la figura del protagonista in questo film, interpretata da Edward Judd, amareggiato, deluso, ma sempre « impegnato », il quale ritrova se stesso nel risvegliarsi di un nuovo amore (Janet Munro) e dell'interesse professionale per un disastro assai più grande della sua sconfitta personale.

Questa volta il compito dello scienziato che spiega chiaramente tutto quello che succede agli altri personaggi, e quindi al pubblico, non è affidato al tipo familiare di professore o di studioso illustre che si ritrova in innumerevoli film di fantascienza. L'averlo attribuito al redattore scientifico di un giornale è in armonia con l'aura di romanticismo dell'epoca, pur al centro di una redazione resa con realismo. Interpretato con intelligente calore da Leo McKern, il personaggio mostra un'eccezionale abilità e molta più sensibilità di quanto normalmente non riesca ai soliti accademici professionisti del cinema. L'ambiente giornalistico, però, conferisce un sapore di rotocalco domenicale a tutta la tragica spiegazione del modo in cui la terra viene arrostita. Anche ammettendo una certa nostalgia per i tempi anteriori all'avvento della televisione in cui il giornale godeva di grande prestigio e influenza, bisogna riconoscere la legittimità dei dubbi che possono sorgere sul valore educativo di questo tipo di giornalismo e, per logica derivazione, di questo tipo di cinema.

In realtà, l'effetto è quello di abbinare le due forme di sensazionalismo, non in ragione del loro potere di impressionare, ma della loro popolarità, formatasi attraverso decenni di reciproco aiuto. Le vivide immagini della terra in agonia e delle popolazioni rassegnate o terrorizzate ricordano inevitabilmente innumerevoli sermoni stampati che annunciano il giudizio universale, generalmente conditi con le tinte attraenti delle polemiche fra scienziati, adatti per l'edizione domenicale dei giornali, al pari delle pagine sportive, e dei fumetti. Le scene del progressivo inaridimento, come la veduta del ponte di Londra che sovrasta tragicamente un Tamigi completamente in secca, possono essere assimilate agli effetti speciali dei film di fantascienza di migliore qualità; un paragone che comporta un giudizio positivo.

Una successione di strade vuote, silenziose, viste in un incubo come nei quadri di De Chirico, ricalcano lo stile fotografico ormai familiare del linguaggio usato per descrivere il mondo dopo una guerra atomica, con tutti i particolari che si ritrovano, per esempio, in On the Beach *(L'ultima spiaggia, 1959) di Stanley Kramer e in* The World, the Flesh and the Devil *(La fine del mondo, 1959), di Ranald MacDougall.*

Un altro gruppo di elementi allegorici, che alludono a desideri tremendi non meno che a timori giustificati, è quello che illustra lo scatenarsi incontrollato del comportamento degli adolescenti subito dopo il disastro e nella certezza della fine. Le orgie e il vandalismo dei ragazzi in The Day the Earth Caught Fire, *appaiono sbiaditi e innocenti in confronto delle rapine, del saccheggio e dell'assassinio cui si assiste in* Panic in Year Zero. *Questi ragazzi e questi delinquenti dell'era post-atomica divengono immagini familiari, e ci ispirano tutti pietà o terrore. Giacché come coloro che possono scatenare le bombe sono nostri contemporanei, così lo sono tutti gli altri che noi possiamo decidere di ammirare o temere, per quello che potrebbe significare vivere con loro dopo che il peggio sia stato detto e fatto. Una triste conclusione alla quale devono pervenire tanto coloro che considerano questi dei semplici film di evasione quanto coloro che vorrebbero farne una specie di sussidio audiovisivo*

nella lotta contro il pericolo atomico. Ed è la valutazione di ciò che questi film ci chiedono di fare, oltre al semplice fatto di unirci nei cinema ad una folla non impegnata, che ci può fornire una misura di giudizio sulla loro efficacia nel cambiare piuttosto che rafforzare l'atteggiamento del pubblico: se indirizzarlo cioè verso un rallentamento immediato della tensione o verso il mantenimento successivo di un minimo di principi morali.

The Day the Earth Caugt Fire *e* Panic in Year Zero *sono entrambi frutto di fantasia nel descrivere ciò che si è verificato dopo un disastro atomico, ma il primo si propone chiaramento un compito di prevenzione, di gridare « basta » agli esperimenti atomici e affermare che i preparativi per una guerra totale non possano essere proseguiti a tempo indeterminato senza provocare un giudizio e una punizione finale. E, come è stato osservato, la colpa può essere tanto del film quanto del pubblico se, alla fine, il solo risultato sia quello di divertire o di educare soltanto convalidando le vaghe asserzioni della stampa popolare in materia scientifica, come per esempio sul fatto che l'equilibrio metereologico e quello di tutta la natura sono stati certamente sconvolti dagli scienziati, e da tutta la loro dotta pazzia. Le intenzioni invece di* Panic in Year Zero *puntano però verso altri timori, più individuali, e verso alternative future che possono essere persino più terrificanti e distruttive.*

Basato su una sceneggiatura di Jay Simmons e John Morton, e diretto da Ray Milland, il film intende deliberatamente illustrare con la massima cura realistica dei particolari quella che attualmente è una fantasticheria spesso ricorrente, cioè a dire la lotta di una famiglia per rimanere in vita dopo che le bombe sono cadute. Anche qui il realismo induce non soltanto all'accettabilità ma ad una vera e propria familiarità del racconto fantastico, nella classica forma: « Che cosa fareste se..... »; di modo che il fascino di una immagine angosciosa trasforma la paura in un gioco divertente. Dal momento in cui la famiglia, che trascorre le sue vacanze guidata dal padre (lo stesso Ray Milland), osserva il tremendo bagliore che illumina il cielo e la inequivocabile nube sospesa sul punto in cui c'era prima Los Angeles, ecco che cominciano a verificarsi le fredde previsioni sul modo di comportarsi dei vicini e degli estranei nei primi momenti di panico e nel caos che dilaga. Previsioni non più fantasiose delle chiacchiere che di questi tempi si fanno all'ora dell'aperitivo a proposito di famiglie costrette a difendere con le armi in pugno i loro rifugi antiatomici dall'assalto di profughi inferociti e sulle manovre di commandos clandestini formati di dilettanti, costretti a stare sempre in guardia per gli innumerevoli nemici che li circondano.

E' quindi naturale che Milland prevede subito la quasi totale scomparsa dell'ordine costituito e il sorgere di una situazione nella quale qualsiasi incontro con il prossimo può diventare con ogni probabilità una lotta per la vita. Allo stesso modo il comportamento della sua famiglia tipo si uniforma esattamente alle linee tradizionali, persino nel conformarsi ad una vecchia storiella dell'era spaziale, ritirandosi cioè in una caverna, in una parte remota di una riserva di caccia. In questa loro odissea pericolosa, non è motivo di sorpresa il fatto che sia la madre, Jean Hagen, quella che si batterà energicamente in difesa dei principi di civiltà, sostenendo con passione le proprie obiezioni di coscienza a tutti i sospetti, a tutte le difese, a tutte le vere e proprie violenze che Milland è costretto a porre in atto, dimostrando che sono imposti dalla

necessità di sopravvivere. Dopo tutto è uno dei canoni tradizionali dei film che le persone per bene debbono compiere le cattive azioni con riluttanza — ma con energia e rapidità — mentre la moglie o la fidanzata stanno a guardare con l'orrore dipinto sul volto.

In realtà questo concetto è spiegato con fermezza da Milland al suo figliuolo diciannovenne (interpretato dal cantante Frankie Avalon, il quale peraltro non canta), allorché appare che il giovanotto comincia a prendere troppo gusto alle emozioni di una violenza sia pur giustificata. E come in omaggio ai vecchi principi morali del cinema secondo i quali sesso e violenza finiscono per trovarsi insieme, assistiamo con soddisfazione al giusto castigo che padre e figlio infliggono ai mascalzoni che hanno usato violenza alla ragazza della famiglia, Mary Mitchel. Bisogna aggiungere che il film è più che indulgente verso gli autori della violenza, avendo fatto della ragazza un tipico esemplare di sedicenne che protesta energicamente perché: « Tutta questa faccenda... (cioè la lotta per sopravvivere, senza riscaldamento, senza telefono, e senza tutti gli ammennicoli cui sono abituati gli adolescenti americani)... è un vero disastro. Una tale scocciatura! ». Questo punto contiene una salutare ironia didattica, anche se l'inqualificabile oltraggio è presentato in modo da apparire quasi meritato o, quanto meno, inevitabile.

La vendetta è naturalmente puntuale secondo i canoni del melodramma cinematografico, ponendo ancora una volta il problema di stabilire quale tipo di catarsi sia più appropriato in opere drammatiche con finalità che vanno al di là della pura evasione. Non si può negare che queste finalità esistono nella maniera più evidente in Panic in Year Zero *che mostra come presumibilmente ci comporteremmo, o addirittura come dovremmo comportarci, nella eventualità del verificarsi di una situazione così universalmente temuta. Ma nell'esprimere un giudizio tanto sugli insegnamenti che sullo svago che possono essere forniti da questo film o da* The Day the Earth Caught Fire *o da tutti gli altri che appartengono a un genere che si diffonde, è molto importante potere stabilire se noi possiamo essere indotti non soltanto ad immaginare ma anche a gustare il peggio o il meglio che siamo capaci di prevedere attorno al nostro possibile futuro.*

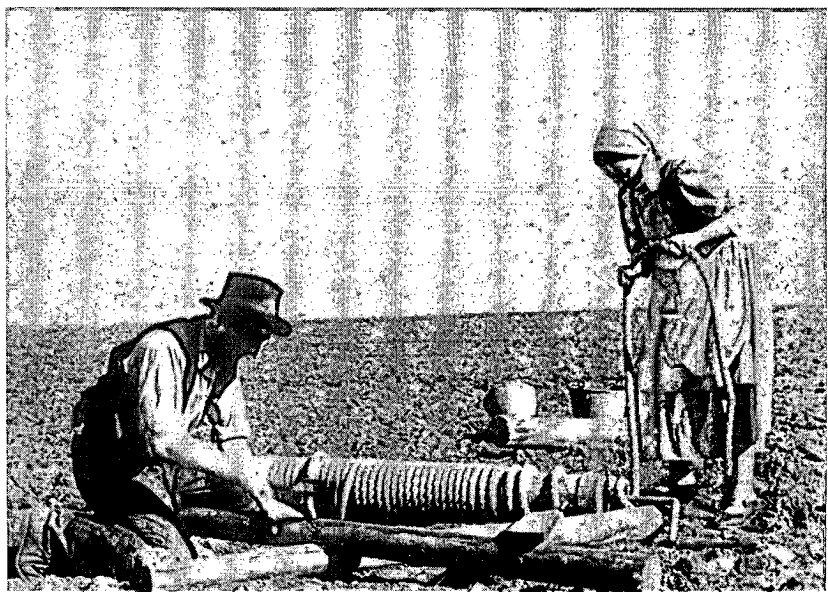
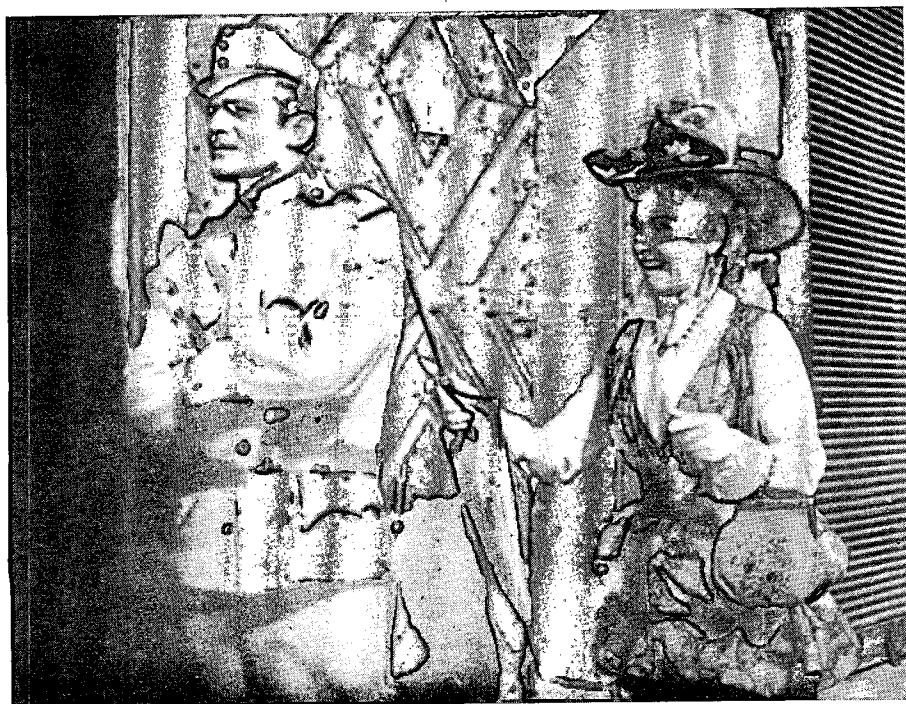
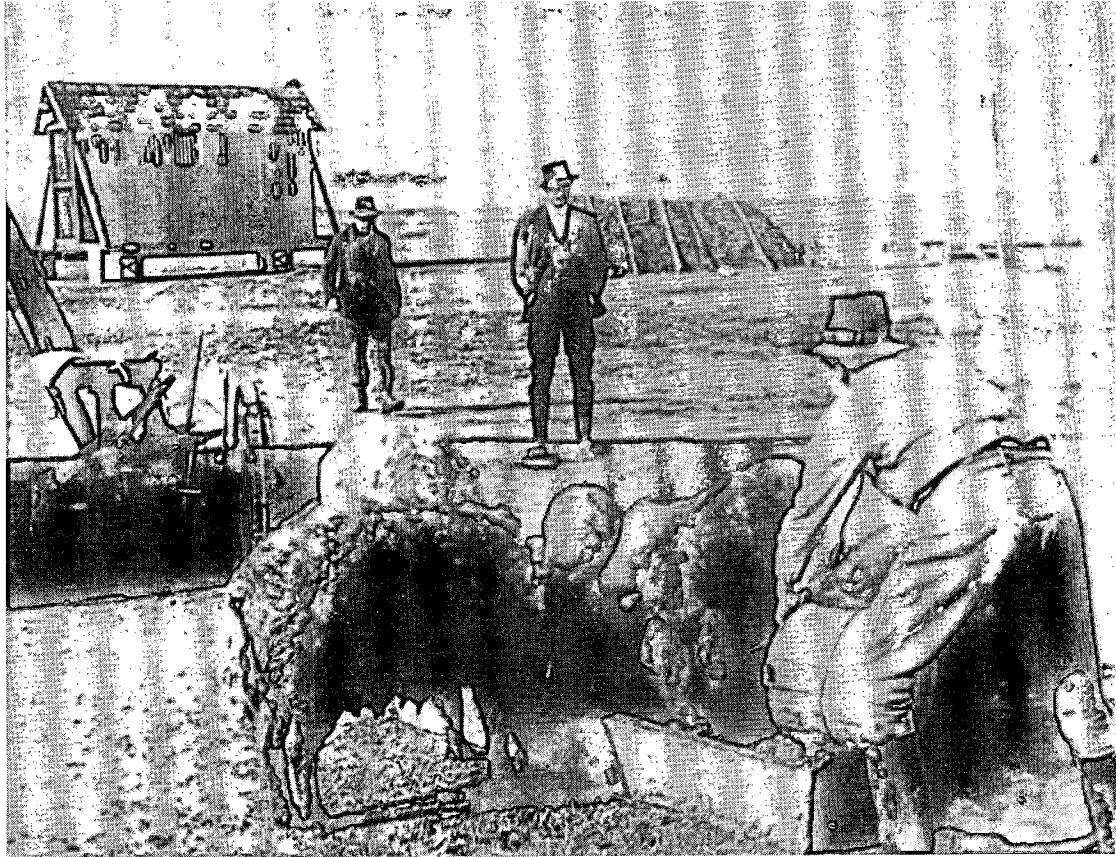
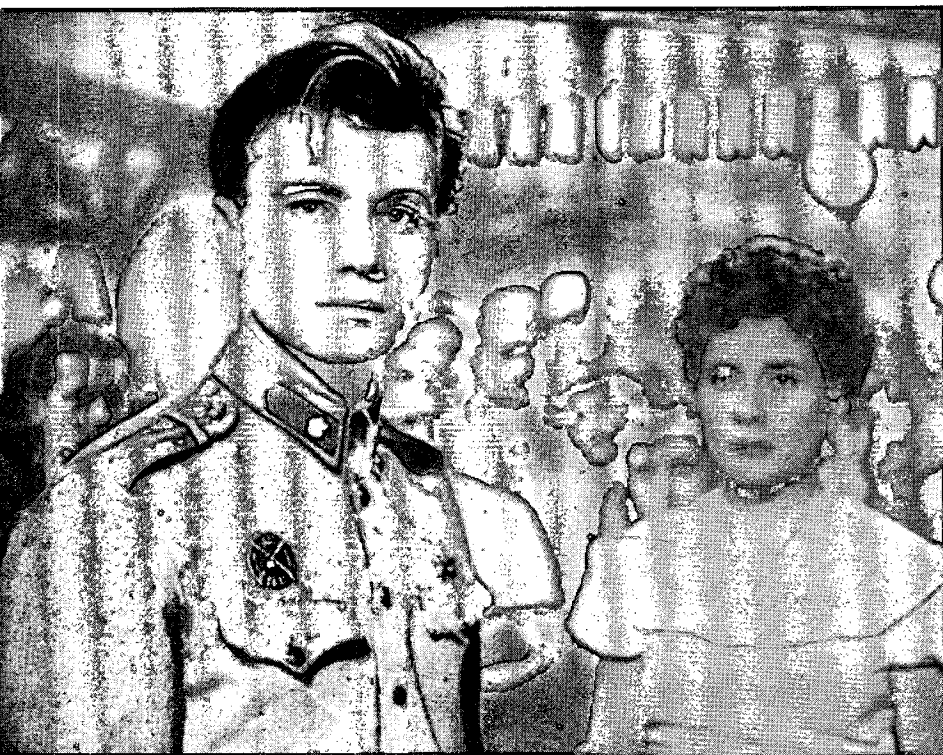
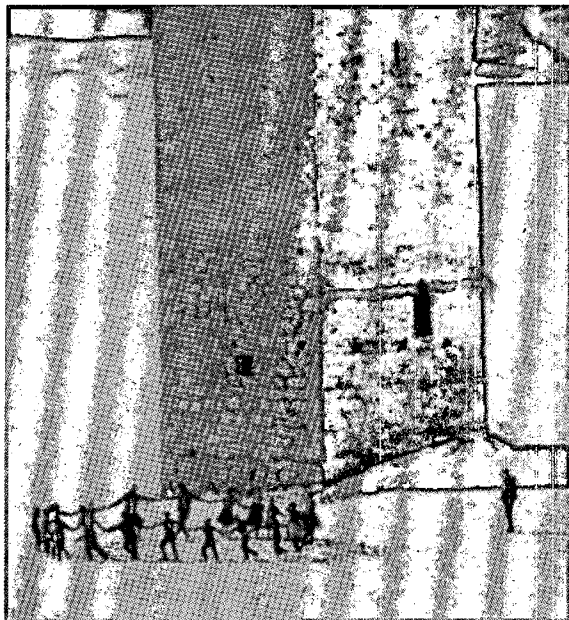
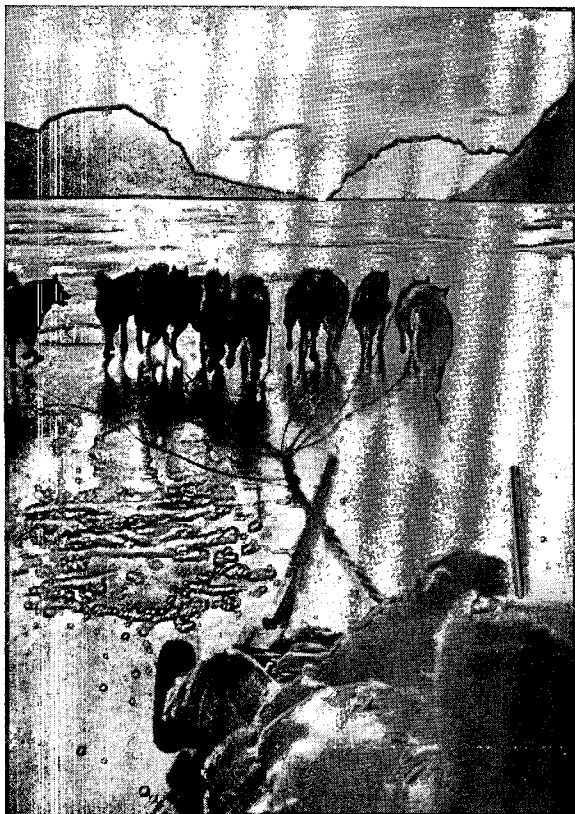
Tanto orrore e terrore vengono propinati con tanta frequenza nei cinema, ma è così modesto il loro effetto nello sconfiggere gli infiniti orrori e terrori del mondo che sembra non facciano che fornire la temuta misura di un perpetuo destino. E se è vero che i film riflettono schiettamente il mondo dei nostri giorni, nella loro mescolanza di immaginazioni e di inevitabili e familiari profezie, possono mostrarci molto più del nostro futuro di quanto non appaia sugli schermi e di quanto il nostro sguardo potrebbe sopportare, solo che ci dessimo la pena di guardare.

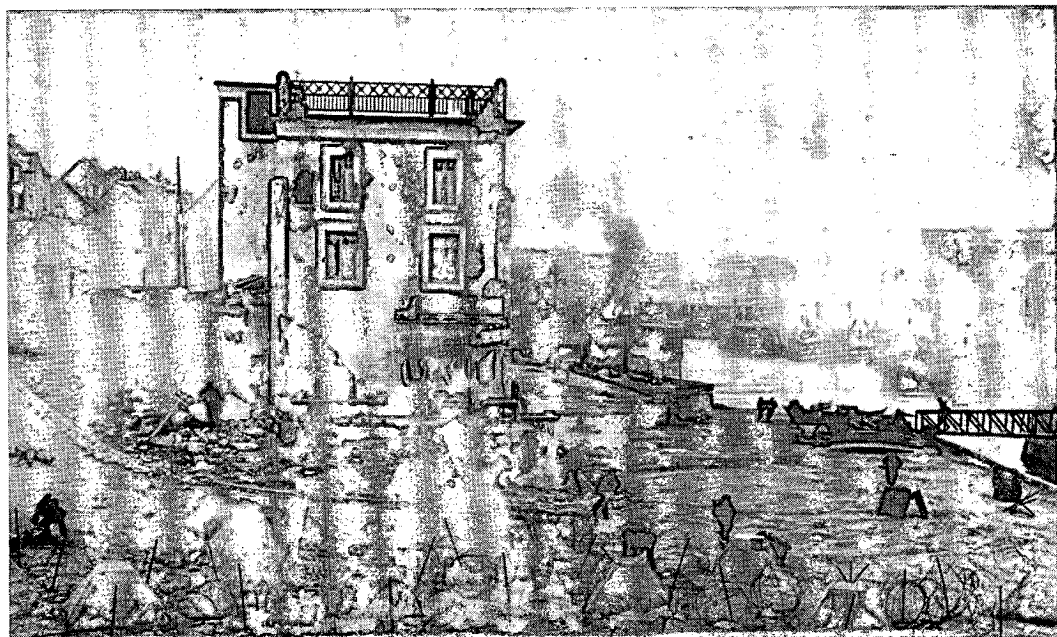
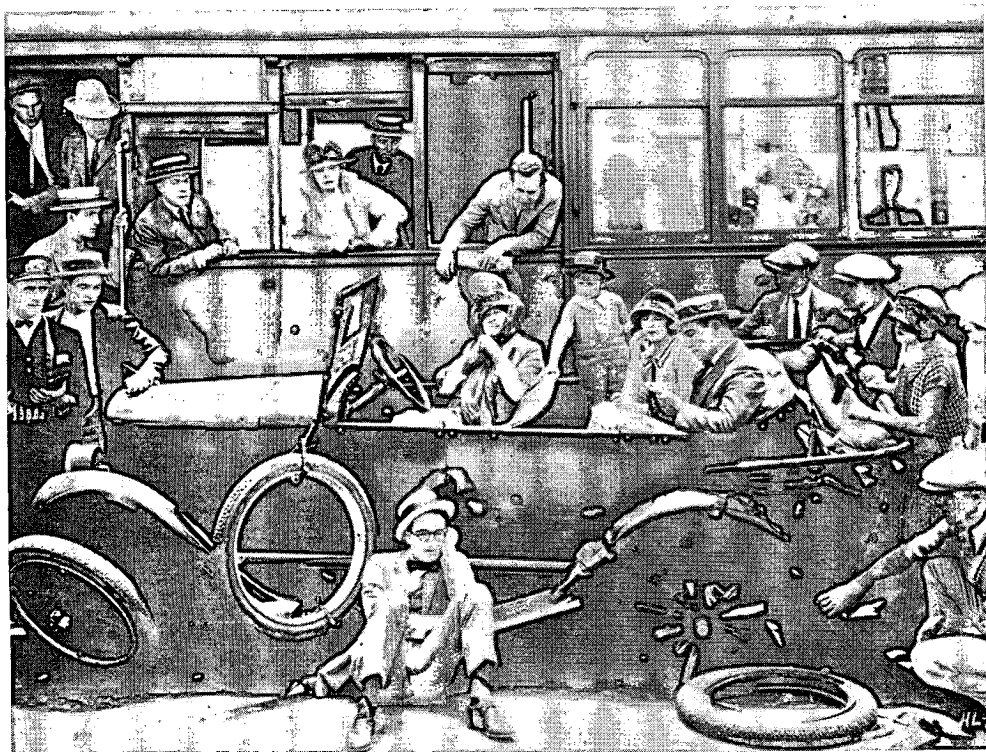
MARTIN S. DWORKIN

L'esplorazione spaziale è alle porte

Il cinema — al pari dell'industria vinicola — riconosce le sue stagioni buone e quelle cattive. Il 1962 *è stato, in genere, un anno* no, *ed anche il festival trentino, dedicato ai film di montagna e di esplorazione, non ha fatto eccezione.*

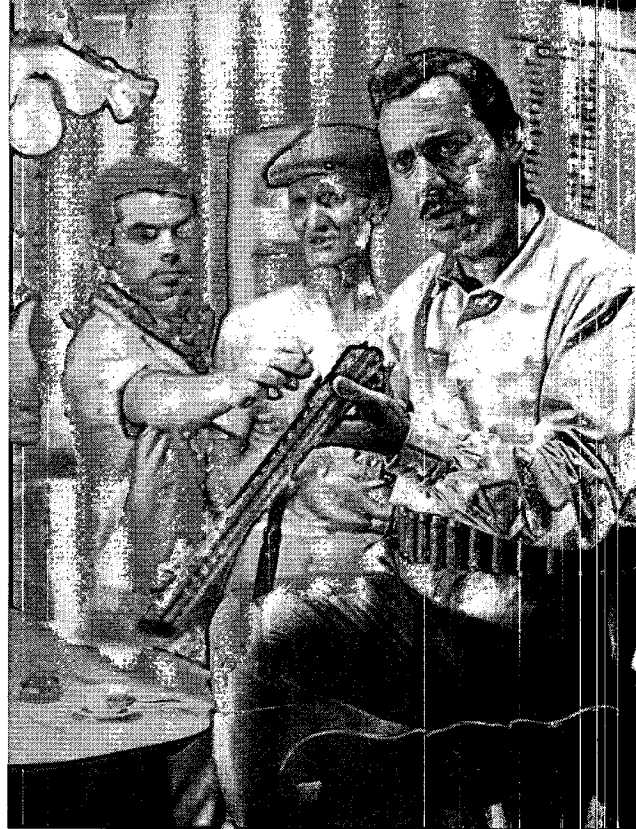
Immagini del cinema ungherese

Da *Haz a sziklat alatt* (t.l. La casa ai piedi della roccia, 1958) di Károly Makk. - (*sotto*) Da *Talpalatnyi föld* (t.l. Un palmo di terra, 1948) di Frigyes Bán.

Da *Körhinta* (t.l. Carosello, 1955) di Zoltán Fábri. - (*sotto*) Da *Bakaruhában* (t.l. In divisa, 1957) di Imre Fehér.

Da *Akiket a pacsirta elkisert* (t.l. Per chi cantano le allodole, 1958) di László Ranody. - (*sotto*) Da *Egy pikoló világos* (t.l. Una birra chiara, per favore, 1955) di Félix Máriássy.

Trento '62

(*In alto a sinistra*) Da *Snepyramiden, montagna artica* di Mario Fantin (Italia). - (*in alto a destra*) Da *Ogni giorno all'alba* di Enzo Pizzi (Italia), premiato con « Targa d'argento » per il film di montagna. - (*in basso*) Da *Hindou-kouch* di Sergiusz Sprudin e Witold Lesiewicz (Polonia), vincitore del « Rododendro d'oro » per il miglior lungometraggio di montagna.

Film di questi giorni

Da *The Longest Day* (Il giorno più lungo, 1962), film diretto da vari registi e supervisionato da Darryl F. Zanuck. - (*sotto*) Da *Harold Lloyd's World of Comedy* (A rotta di collo - Il mondo di Harold Lloyd, 1962), antologia composta da brani di film di H. Lloyd e coordinata dallo stesso.

PRESTIGIO DI ATTRICI: Shirley MacLaine e Audrey Hepburn in *The Children's Hour* (Quelle due, 1962) di William Wyler.

Da *La jument verte* (La giumenta verde, 1959) di Claude Autant-Lara. (*Sandra Milo*).

Da *Les regates de San Francisco* (Il risveglio dell'istinto, 1960) di Claude Autant-Lara (firmato: Roger Debelmas). (*Danièle Gaubert, Laurent Terzieff*).

PRESTIGIO DI ATTRICI: (*in alto a sinistra*) Jeanne Moreau in *Eva* (Eva, 1962) di Joseph Losey. - (*in alto a destra*) Ancora Jeanne Moreau in *Jules et Jim* (Jules e Jim, 1962) di François Truffaut. - (*in basso a sinistra*) Geraldine Page in *Sweet Bird of Youth* (La dolce ala della giovinezza, 1962) di Richard Brooks. - (*a destra*) Melina Mercouri in *Phaedra* (Fedra, 1962) di Jules Dassin.

(*In alto a sinistra*) Da *La cuccagna* (1962) di Luciano Salce. (Al centro: *Donatella Turri*). - (*in alto a destra*) Da *Mafioso* (1962) di Alberto Lattuada. (*Alberto Sordi*). - (*in basso*) Da *La banda Casaroli* (1962) di Florestano Vancini. (*Renato Salvatori, Tomas Milian, Jean-Claude Brialy*).

Non è, quindi, stata colta da gravi indecisioni la Giuria internazionale nello scegliere le opere da segnalare e riserve sostanziali (a parte le predilezioni personali, che non hanno valore) non se ne possono avanzare.

Il massimo riconoscimento (il «Trofeo Città di Trento») è andato ad un lungometraggio d'esplorazione germanico, Galapagos, Landung in Eden *di Heinz Sielman, che già aveva ottenuto l'Orso d'oro per la sua categoria al Festival di Berlino. Un'opera, indubbiamente, «che unisce a valori cinematografici di buon livello un'accuratezza scientifica non comune», che, giudiziosamente, dosa gli effetti spettacolari con quelli più squisitamente specialistici. I tedeschi — e lo hanno ampiamente dimostrato con altri servizi di vario metraggio presentati anche a Trento — si dedicano a questo tipo di documentazione con una particolare e sensibile predisposizione che raccoglie e intreccia, in giusta misura, una desueta provvedutezza tecnica, una minuziosa ricerca analitica, una non solita certosinicità nella raccolta del materiale. Nell'opera in esame i passi in cui questi fattori sono posti in limpida evidenza sono parecchi (la meticolosa osservazione della vita di alcuni animali, in particolare dell'iguana) ed anche quando la documentazione non risulta inedita (le lunghe pagine dedicate alle isole del guano) la fatica degli operatori — lo stesso regista in collaborazione con Klaus Philipp — è degna di rilievo sia per la preziosità formale — un* gevacolor *usato con sconcertante efficacia tonale — sia per la paziente attesa di istanti validi ai fini di una esemplare e minuziosa descrizione di abitudini e usi.*

Nell'ambito dell'esplorazione — numericamente la partecipazione è risultata sensibilmente ridotta rispetto al passato ed in netta minoranza nei confronti dei film di montagna — poche altre opere hanno imposto meriti e virtù di singolare livello. E neppure si è trattato di film inediti, ché Scott's Last Journey *di John Read e* Dorogoy Predkove *(t.l.: Sul sentiero degli antenati) di Aleksandr Zguridi furono già esposti alla mostra veneziana del documentario e giustamente segnalati. A Trento sono state quindi ribadite le qualità di queste opere, frutto entrambe di una rara serietà professionale e di una affettuosa partecipazione dell'autore. Read — e forse il lettore lo ricorderà — ricostruendo su autentici documenti l'ultima epica impresa del capitano Scott ha saputo infondere alla narrazione (si tratta di un originale televisivo) un ritmo ed un tono parecchio desueti: l'estrema misura del racconto ottimamente si fonde con i documenti rinvenuti (fotografie, disegni, schizzi, riprese cinematografiche) e con la lunga intervista fatta all'ultimo superstite, Martin Chrisholm; le immagini, sovrintese da un rigore assoluto che non concede spazio alla retorica, al patetico, all'agiografico, acquistano pertanto sapore di tragedia e precisa dimensione umana. La vicenda di Robert Falcon Scott e dei suoi compagni è rivissuta con esemplare asciuttezza e le parole dell'intervistato (una dizione piana, civilmente contenuta anche nel ricordo più doloroso) mai prevaricano le immagini, fisse o in movimento, che documentano l'eccezionalità dell'impresa. Read, che conoscevamo autore di ottimi servizi televisivi sull'arte (un suo* Henry Moore *è pregevolissimo sotto il profilo didattico e quello autenticamente critico), ha, quindi, riaffermato le sue caratteristiche doti di autore televisivo e, in uno, ha offerto un saggio acuto e stimolante circa le possibilità del nuovo mezzo espressivo quando esso venga usato per ritrovare il clima e lo spirito di un certo avvenimento.*

Mastery of Space *di William Carroni — al pari di due documentari di simile argomento presentati nel* 1961 *in questa sede — introduce un settore nuovo, impellente, nell'ambito del cinema di esplorazione: quello delle ricerche spaziali. Non è a dire, però, che tale innovazione (è ovvio che stiamo parlando dei documentari di questo tipo) sia vista con eguale simpatia da tutti i responsabili dell'organizzazione trentina; non mancano, infatti, coloro i quali ritengono che proseguendo in questa direzione il festival si allontanerà troppo dagli iniziali principi ispiratori e che, di conseguenza, si andranno gradatamente snaturando le particolari caratteristiche che lo hanno definito sin dal nascere. Siffatte riserve possono comprendersi, ma non certo condividersi, ché operando nel senso voluto dai più accesi tradizionalisti si otterrebbe un risultato avverso: immobilizzare la manifestazione — per varie ragioni già abbastanza statica — negandole un fertile dinamismo. Analoghe polemiche già sentimmo fare — e non sempre in termini pacati e obbiettivi — anni fa quando il festival aggiunse alla sua testata (che si rivolgeva in inizio esclusivamente al cinema di montagna) il settore relativo all'esplorazione; anche allora non fu facile convincere i più restii che allargando la visuale si provvedeva al bene ed al consolidamento dell'organizzazione la quale, in una sua maggiore apertura, poteva trovare nuovi elementi di suggestione e di interesse.*

Oggi siamo, dunque, allo stesso bivio. Fermarsi di fronte all'avventura spaziale (non concedendole margine in un contesto che, a termini di regolamento, deve « documentare una spedizione condotta in luoghi scarsamente conosciuti, oppure documentare una indagine di valore scientifico svolta direttamente su aspetti fisici o ecologici o antropici o archeologici della Terra ») significherebbe sbattere la porta in faccia ad un capitolo altamente stimolante; forse, il più stimolante tra quanti aggressivamente ci si ergono dinnanzi.

Per questi motivi, pur se possiamo intendere quali possano essere state le considerazioni che la Giuria ha fatto circa la natura e gli scopi del Festival, non concordiamo con essa quando « pur avendo all'unanimità ritenuto che il miglior film a 16 *mm. debba considerarsi il documentario statunitense* The Mastery of Space *abbia avvertito la necessità di far pesare sul proprio giudizio alcune considerazioni che nascono dalla natura e degli scopi del Festival di Trento » indirizzando la sua scelta su altra opera. Il secondo premio, comunque assegnato al film di Carroni, « perché documenta con drammatica evidenza il primo volo spaziale americano, mettendo sopra tutto in rilievo l'aspetto umano dell'impresa », è consanguineo di un compromesso che non può accontentare nessuno. Accettato il film da una apposita commissione di selezione (qualificata e autorevole) e conseguentemente iscritto in una delle due categorie in cui si articola la manifestazione, non esistono valide ragioni per cui debbano, all'ultimo round, intervenire e pesare « altre considerazioni ». La Giuria — scelta dagli stessi organizzatori — deve essere assolutamente libera nell'esprimere il suo pensiero e poiché, nella fattispecie, non è a Trento per giudicare il valore di una impresa (alpinistica, spaziale, sportiva, scientifica, o quale altra sia), ma le virtù di un « film », ogni altra riflessione non ha spazio, né, tanto meno, può prevaricare il giudizio finale facendo sì che un premio (si prescinde, ovviamente, dal suo valore venale: un milione) vada ad un'opera che, evidentemente, è surrogativa.*

E ciò sosteniamo fermamente prescindendo dalla valutazione personale di

questo reportage, ché non ci è parso di meriti così eccezionali: è documento di altissimo valore, umano e scientifico, ma la sua fattura è alquanto sciatta e talune interpolazioni (la storiellina del bimbetto che va scoprendo l'astronautica) sono assolutamente infantili.

* * *

Il cinema di montagna — lo si è detto dianzi — è stato, numericamente, il vero protagonista di questa undicesima edizione. Non ha, però, presentato pezzi di singolare valore, pur se non sono mancate opere di merito e documentazioni di qualche riguardo. Le ragioni sono, certo, da ritrovarsi nella mancata partecipazione dei più illustri specialisti; assenti gli Ichac, i Langepuin, i Rebuffat, e quei pochi altri che, parimenti, sanno dare ampio respiro e apprezzabile vitalità filmica ad immagini strettamente documentarie o, comunque, di rigorosa divulgazione, il Festival è vissuto sugli sforzi onesti ed encomiabili, di alcuni uomini di montagna che con la macchina da presa non hanno eccessiva dimestichezza: la loro serietà, la loro passione, il loro profondo amore per le cime e i canaloni sono fuori discussione; al limite, risultano patetici nello sforzo che compiono per trasmettere ad altri il nobile segno dello spirito che li anima. Ma il cinema è altra cosa; in essi v'è un entusiasmo che potrà sicuramente recare, col tempo, a risultati parecchio confortanti, ma ogni creazione esige un opportuno apprendistato ed oggi essi non sono che degli sprovveduti « amatori ».

Tra le molte opere è da preferirsi, senza dubbio, un vivissimo e traballante documento che il tedesco Kurt Diemberger, un esordiente regista, ha fissato, attraverso difficoltà e ansie, durante una delle più ardue scalate che mai siano state effettuate, nella loro completezza, sulle Alpi: Mont Blanc, der Grosse Grat von Peuterey. *Le sue immagini hanno un sapore particolarissimo: sono ingenue e candide come l'uomo che ha tentato, con un solo compagno, questa impresa eccezionale; riescono a commuovere, a convincere, ad infervorare anche chi non pratica l'alpinismo e non ne intende, a fondo, il significato più autentico. Rapidi squarci, fuggevoli particolari, improvvisi salti, istanti di soffocante attesa per un passaggio oltre modo pericoloso, movimenti imperfetti, ma non per questo meno eccitante: un complesso di virtù che il cinema di montagna non raduna di frequente. E' un pezzo di cronaca inusitato, imperfetto quanto si vuole nella forma, ma esaltante nella sua innocenza.*

Al suo fianco deve essere posto un altro servizio, Ogni giorno all'alba *di Enzo Pizzi, egualmente rivelatore dell'inesperienza del regista (un giornalista esordiente al cinema), ma parimenti meritevole per la delicatezza e la schiettezza con cui è stato accostato un particolare problema umano delle popolazioni alpine: quello della vita scolastica in zone ove l'inverno dura sette mesi e la temperatura scende sovente sotto i 20-25°. Pizzi ha sottolineato, con esemplare riserbo, come, nonostante i molti disagi, l'analfabetismo, in queste regioni, segni l'indice più basso d'Italia e come nella quotidiana fatica, siano accomunati insegnanti e discenti. Forse, il documentario non ha « aperto una strada nuova nel quadro del film di montagna », come è detto nel verbale della Giuria, ma è certo che ha rivelato un autore parecchio sensibile che sa guardare la realtà con occhio acuto e ritrarla senza prevaricare i dati obbiettivi o contraffarla con toni dolciastri.*

Qualche altra opera degna di menzione: l'accurato ed esauriente Hindoukouch *dei polacchi Sergiuz Sprudin e Witold Lesiewicz [del secondo si è visto nella recente informativa veneziana* Kwiecien *(t.l.: Primavera)] che, oltre a pregi di natura documentaristica, offre civile conferma dello spirito di fratellanza degli uomini di montagna (ed al proposito non può tacersi* Snepyramiden, montagna artica *di Mario Fantin, diario della spedizione Monzino sulla costa occidentale della Groenlandia, effettuata nel luglio-agosto* 1961, *forzatamente interrotta dal capospedizione per recare aiuto ad una cordata belga vittima di una sciagura alpinistica); lo spettacolare* Ski total *del francese Jacques Ertaud che ad una insolita vivezza di riprese unisce una desueta validità didattica; il preciso* Voici le ski *pure di Ertaud, giustamente dimensionato quale testo d'insegnamento per le nuove leve; l'affascinante* Gletscher und Ihre Ströme *del tedesco Alfred Ehrhardt nel quale è minuziosamente analizzato e descritto il fenomeno del disgelo in Islanda (eccezionalmente meritevole la fotografia — opera dello stesso regista — che in alcuni brani aerei riesce a suggerire attimi di intensa poesia); il drammatico* Eruption at Kilauea *dello statunitense Edwin Roedder, raro e prezioso documento sullo scatenamento delle forze della natura.*

Nell'ambito del cinema di montagna è stato pure presentato La mano sul fucile *dell'esordiente Luigi Turolla, già esposto, fuori Mostra, a Venezia. Pur dando atto all'autore delle buone intenzioni che possono averlo spinto a portare sullo schermo questa dolorosa pagina di lotta fratricida (una banda partigiana ed un gruppo di repubblichini sono isolati sulla montagna e destinati ad una totale eliminazione), non si possono tacere l'assoluta inconsistenza della vicenda (manca la minima chiarezza nella definizione dei tipi e degli ambienti: spesso si corre il rischio — se non fosse per la divisa — di non intendere quali sono gli uomini in questione, cosa si propongono, quale obiettivo hanno) e la mancanza di una civile e consapevole presa di posizione. Da qui al qualunquismo il passo è brevissimo e Turolla (che ha avuto Giancarlo Fusco quale collaboratore alla sceneggiatura) resta sempre col piede a mezz'aria.*

Il giovane autore (di cui conosciamo alcuni documentari seri e giudiziosamente condotti) intendeva raccontare un capitolo particolare (ma autentico) della lotta partigiana: quel battersi disordinato, frammentario, con nemici che scompaiono e ricompaiono, senza logica, al limite. Ma per coagulare tale stato emozionale era indispensabile scandagliare l'animo dei personaggi e scendere ad un esame minuzioso, esemplare sotto il profilo psicologico. Troppo impegnativo, certo, per le sue forze e l'occasione, così, è volata via, dispersa in una inane fatica amatoriale: La mano sul fucile, *infatti, è un film d'amatore, girato con buona tecnica, interessante come spunto, ma diluito per novanta minuti, quando ne sarebbero occorsi meno della metà.*

Il caso di Turolla ripete amaramente una situazione già constatata: il passaggio dall'amatorismo al professionismo non è fatto di lieve portata e certo non è sufficiente aver diretto correttamente alcuni film di ridotte dimensioni ed alcuni documentari per avere autorità nel film a soggetto. Il valico è estremamente pericoloso e solo pochissimi riescono al primo balzo; per i più è necessario un lungo e meditato acclimatamento.

CLAUDIO BERTIERI

* * *

La giuria dell'XI Festival internazionale del film della montagna e dell'esplorazione « Città di Trento » — composta da: Fernaldo Di Giammatteo (Italia), presidente, Kurt Maix (Austria), Alessandro Mazzoni (Italia), Samuel Steinman (U.S.A.), Guido Tonella (per l'Union Internationale des Associations d'Alpinisme) — ha assegnato i seguenti premi:

A) *sezione film in formato normale*:

TROFEO GRAN PREMIO CITTÀ DI TRENTO: *Galapagos, Landung in Eden* di Heinz Sielmann (Germania occ.) (assegnato a maggioranza);

RODODENDRO D'ORO (per il miglior lungometraggio di montagna): *Hindoukouch* di Sergiusz Sprudin e Witold Lesiewicz (Polonia) (assegnato a maggioranza);

GENZIANA D'ORO (per il miglior cortometraggio di montagna): *Die Vier Jahreszeiten* di Niklaus Gessner (Svizzera) (assegnato a maggioranza);

NETTUNO D'ORO (per il miglior film d'esplorazione): *Scott's Last Journey* di John Read (Gran Bretagna) (assegnato a maggioranza);

SEGNALAZIONI: *Valley of the Gods* di S. Thapa (India), per il cortometraggio di montagna; *Dorogoj predkove* (t.l. Sul sentiero degli antenati) di Aleksandr Zguridi (U.R.S.S.), per il film di esplorazione.

B) *sezione film in formato ridotto*:

GRAN PREMIO DEL CLUB ALPINO ITALIANO (un milione di lire): *Mont Blanc - Der grosse Grat von Peuterey* di Kurt Diemberger (Austria);

TARGA D'ARGENTO (di mezzo milione di lire ciascuna): a) per il miglior film di montagna: *Ogni giorno all'alba* di Enzo Pizzi (Italia); b) per il miglior film d'esplorazione: *The Mastery of Space* di William Garroni (U.S.A.);

SEGNALAZIONI: per il film di montagna: *Die Eroberung der Jungfrau* di Ernst Gertsch (Svizzera); *Ski total* di Jacques Ertaud (Francia).

C) *miglior selezione nazionale*:

TROFEO DELLE NAZIONI: Italia.

* * *

La giuria della FIPRESCI (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) — composta da: Claudio Bertieri (Italia), presidente, Paul A. Buisine (Francia), Wilhelm Formann (Austria), Toni Hiebeler (Germania occ.), Aleksander Kwiatkowski (Polonia), Georges Losmaz (Svizzera), Hans Saaltink (Olanda), Edmondo Turfkruyer (Belgio) — ha assegnato il suo Premio a:

Gletscher und Ihre Stroeme di Alfred Ehrhardt (Germania occ.).

I film

Mafioso

R.: Alberto Lattuada - *s.*: Bruno Caruso - *adatt.*: Marco Ferreri e Raphael Atzcona - *sc.*: Age e Scarpelli - *f.*: Armando Nannuzzi - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Alberto Sordi (Nino Badalamenti), Norma Benguel (sua moglie), Ugo Attanasio (Don Vincenzo, capo mafia), Lilly Bistrattini (Segretaria dottor Zanchi), Michèle Bally (baronessina di Traglia), Cinzia Bruno (Donatella), Katiuscia Piretti (Patrizia), Armando Phiné (dott. Zanchi), Gabriella Conti (Rosalia), Carmelo Oliviero (Don Liborio), Francesco Lo Briglio (Don Calogero) - *p.*: Antonio Cervi per la Compagnia Cervi Prod. - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: D. De Laurentiis Distr.

Di film sulla mafia se ne sono fatti tanti che l'argomento rischia di prestarsi ad una nuova maniera; non a caso è divenuto perfino spunto d'un film comico, *L'onorata società*, basato sui lazzi della nuova coppia Franchi - Ingrassia. E' merito di Lattuada d'essersi scrollato di dosso ogni ricordo dei precedenti e d'aver tentato un modo nuovo di accostarsi al tema: non la mera polemica sociale, la denuncia (già egregiamente impostate anni fa da *In nome della legge* di Germi, bensì la ricerca di una chiave psicologica che spieghi il perdurare — e sia pure limitato a tre provincie, come ci si affretta sempre a dire, quasi che non fosse moltissimo, in pieno secolo ventesimo — del fenomeno mafia in Sicilia. Lattuada non tradisce, ancora una volta, il suo interesse all'uomo in quanto persona, con un suo dramma individuale da affrontare e risolvere senza ricorrere a schemi precostituiti; ed il fenomeno mafia acquista così, malgrado l'andamento scherzoso di alcune parti del film, una solidità di rappresentazione drammatica che non ammette diversioni.

Mafioso, si sa, doveva chiamarsi *Viaggio in America* e doveva dirigerlo Marco Ferreri, che infatti, con lo spagnolo Rafael Azcona, firma il soggetto; ma le differenze fra la linea predisposta da Ferreri e quella adottata da Lattuada sono più d'una e tutte significative. Si confronti con quanto anticipò il regista del *Cochecito* in una sua conversazione con gli allievi del Centro Sperimentale (1). Si trattava, allora, d'un fattorino siciliano che lavora a Milano, all'Intendenza di Finanza, e che, andatosene con la famiglia per Pasqua nel suo paese d'origine, viene incapsulato a poco a poco dalla mafia locale e poi spedito, senza quasi che se ne renda conto, in America su una nave; e qui giunto, dopo avergli fatto respirare un po' d'aria newyorkese e avergli fatto sperare di trovare un buon lavoro da portarsi su anche la famiglia, i mafiosi « oriundi » lo utilizzano come sicario e, fattogli commettere un

---

(1) cfr. *Incontri con registi italiani* in « Bianco e nero », Roma, anno XXIII, n. 1, gennaio 1962.

assassinio a freddo, lo reimbarcano per Palermo. Finale: nel paese siciliano si celebrano i solenni funerali del « grande figlio » della propria terra morto tragicamente in America ed è proprio il sicario a reggere la cassa con dignitosa compunzione. Da quel che si può capire, Ferreri pensava ad una tradizione così forte e ad una ipocrisia così radicata nelle coscienze che un giovane di limitata istruzione e maturità poteva essere abbastanza facilmente avviluppato nella rete del « fare quel che fanno tutti » ed anche uccidere senza provarne eccessivo rimorso. Il Nino Badalamenti di Lattuada, al contrario, è un uomo e non un ragazzo, è laureato, ha una buona posizione professionale, è del tutto fuori da una condizione anche psicologica di servitù nei confronti della mafia. Essa potrà operare su di lui in un solo modo: col terrore e la minaccia. E il viaggio in America, che si svolge in aereo, rapidissimo, non è sviluppato in termini di « incantamento », ma di consapevole orrore per quel che egli è costretto a fare. Di conseguenza, il Nino di Lattuada non può reggere la cassa del morto al ritorno, (l'episodio, infatti, nel film non c'è) ma, da persona civile, dovrà piangere a lungo su quel che ha fatto (meno convincente, anche se da un punto di vista spettacolare, senza dubbio « chiude » bene, l'episodietto del ritorno in ufficio e della restituzione d'una matita ad un impiegato a cui l'aveva inconsapevolmente sottratta prima delle vacanze; piccolo atto di onestà superflua che dà modo all'altro di dirgli, a mo' di epigrafe « Se tutti fossero come lei, l'Italia andrebbe meglio »; ma siamo sul piano dello « sketch »). Grazie allo sviluppo datogli da Lattuada, Nino Badalamenti ha la consistenza d'un personaggio complesso, la cui dimensione interiore va muovendosi secondo coerenti e plausibili sviluppi a contatto con la tragedia di cui gli tocca d'essere protagonista. All'inizio lo vediamo al lavoro, serio, svelto, sicuro di sé, inserito nella Milano del benessere senza scosse, assestato in una buona posizione familiare e sociale. La Sicilia è per lui, come è giusto che sia, la terra dei padri, il mondo magico dell'infanzia, una tradizione umana di cui egli serba il meglio anche in un contesto così diverso come quello milanese. La riscoperta della sua terra è vista un po' con gli occhi suoi ed un po' con quelli della moglie, una bionda settentrionale. Si può osservare che il gusto del ritratto d'ambiente satiricamente intriso di umori ha di quando in quando preso la mano al regista piegandolo verso episodi in sé divertenti ma non essenziali al delinearsi del dramma principale; comunque, se figurine come quella del fidanzato della sorella non escono dalla macchietta, episodi come quello della spiaggia, dove alcuni eterni scapoli (simili, per intenderci, ai quarantenni disegnati da Caprioli in *Leoni al sole*) fanno un gran parlare di avventure amorose immaginarie e si sfogano a comporre sulla rena un corpo femminile di sabbia, colpiscono nel segno distruggendo la retorica d'un gallismo che non ha il senso del proprio squallore. Ma con l'entrata in scena del capo - mafia la musica cambia e il tono allegro scompare. Si veda come graffia a sangue la sequenza dell'incontro di Nino col capo - mafia nel giardino della sua lussuosa villa, come il regista collochi esattamente i pezzi del mosaico, dandoci un'immagine psicologica e sociale ad un tempo del mafioso: il gusto del vecchio capo di essere riverito ed elogiato, la furbizia campagnola, il paternalismo, il dire e non dire che illumina sinistramente ogni discorso in cui si possono scoprire allusioni allarmanti. Nei rap-

porti poi fra il vecchio mafioso ed il suo braccio destro viene delineato un altro aspetto interessante: la convinzione di questa gente d'essere, nel complesso, dei « giusti » (essi sì sono i primi schiavi di quella tradizione che è il primo strumento del loro potere); linea differente da quella, per esempio, seguita dai fratelli Taviani e da Orsini per *Un uomo da bruciare*, dove i legami all'interno della piccola oligarchia della « onorata società » sono soprattutto economici senza vincoli diversi dalla cupidigia di denaro e di dominio.

La posizione di Lattuada è senza dubbio più acuta e di maggiore condanna, ché è tutto un sistema che viene bollato, se consente a qualcuno di non avere rimorsi di coscienza e non vedersi per quello che è: un mandante di delitti.

Nino Badalamenti, al contrario, per il distacco che esperienze di vita e di gente e di cultura gli hanno dato, non cede al ricatto sentimentale, nemmeno per un momento è riassorbito dalla mentalità individualistica — la giustizia privata contro lo Stato — che presiede al fenomeno mafioso. Egli cede solo per paura; perché è minacciato lui e perché, soprattutto, sono minacciati i suoi; ed il suo gesto comporta dunque una precisa presa di posizione morale del regista contro tutte le giustificazioni tradizionali che si vogliono dare a quel che rimane un assassinio puro e semplice, dove alla lupara in una stradicciola di campagna si sostituisce il colpo di rivoltella in una bottega da barbiere di Brooklyn. Perché, ci si può chiedere, il viaggio in America? Se Nino fosse stato spedito a Palermo o a Caltanissetta a colpire a lupara non sarebbe stato lo stesso? Il perché, mi sembra, è psicologico e si muta in una ragione espressiva: la forza morale dell'opera doveva condurre Nino a non aver esitazioni sul fatto che quel che compiva era un delitto brutale ed ingiustificato. La collocazione del fatto fuori della cornice consueta, e proprio nella New York dei gangsters, fornisce una prospettiva più che geografica, elimina le parvenze e le scuse. Il personaggio può dunque sperimentare fino in fondo a se stesso le reazioni più plausibili al fatto; e dal punto di vista espressivo, la New York fredda, razionale, convulsa, quel viaggio in « jet » di poche ore, quei mafiosi che biascicano appena qualche parola di italiano sicilianizzato, rendono appieno la nuda brutalità d'un delitto senza onore, frutto d'una scientifica organizzazione gangsteristica. E si deve ringraziare Lattuada, che ha avuto la possibilità di andare a girare dal vero a New York, di non essersi fatto prendere dal paesaggio, di non aver divagato, tenendosi fermo allo stile nervoso necessario, senza una virgola eccedente o superflua. La critica italiana non di rado è stata avara al regista dei riconoscimenti frettolosamente ad altri tributati, ed anche di *Mafioso* s'è sbrigata un po' in fretta; ma esso rimane un film nuovo e stimolante che ridona vita ad una materia un po' consunta grazie all'acutezza con cui Lattuada sa scavare nell'intimo dei personaggi, facendo da essi scaturire l'ambiente e non viceversa considerandoli mera proiezione d'un ambiente prefissato. Nino Badalamenti è Alberto Sordi, che più che altrove ha il coraggio di sacrificare le facili smorfie a cui deve il successo e costruirsi una maschera pensosa e vera, resa ancor più credibile dalle poche autentiche impennate comiche che non guastano il realismo di un personaggio in difficile equilibrio fra i toni satirici dell'inizio e la luce drammatica della seconda parte fino al citato pianto conclusivo. Al suo fianco, in una dignitosa prestazione (ma la

parte non offriva di più) la brasiliana Norma Benguel, rivelatasi a Cannes nella « Palma d'oro » *O pagador de promissas.*

ERNESTO G. LAURA

Jules et Jim
(Jules e Jim)

R.: François Truffaut - *s.*: dal romanzo di Henri-Pierre Roché - *sc.*: F. Truffaut, Jean Gruault - *f.* (Franscope): Raoul Coutard - *m.*: Georges Delerue - *scg.*: naturale - *m.o.*: Claudine Bouche - *int.*: Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Vanna Urbino (Gilberte), Boris Bassiak (Albert), Sabine Haudepin (Sabine), Marie Dubois (Thérèse), Jean-Louis Richard (un cliente del Caffè), Michel Varesano (altro cliente del Caffè), Pierre Fabre (l'ubriaco), Danielle Bassiak (un'amica di Albert), Bernard Largemains (Merlin), Elen Bober (Mathilde), Kate Noëlle (Birgitta), Anny Nelsen (Lucie), Christiane Wagner (Helga) - *p.*: Les films du Carrosse/S.E.D.I.F. - *o.*: Francia, 1962 - *d.*: D. De Laurentiis Cinematografica.

Il terzo film di Truffaut permette un'ulteriore chiarificazione, dopo quella rappresentata da *Tirez sur le pianiste* (Tirate sul pianista, 1961), degli interessi specifici del giovane regista francese, così come delle sue qualità e dei suoi limiti evidenti. Forse, *Jules et Jim* può essere considerato il risultato più notevole fino ad oggi conseguito da Truffaut (per esserne certi dovremmo rivedere *Les quatre-cents coups* anche alla luce del film più recente); ma certamente dei tre fino ad oggi realizzati esso è il lavoro più impegnato, tenendo anche conto che l'attuale regista ebbe in animo di farlo — risolutamente, a suo dire, — fin dall'epoca in cui militava ancora nella critica e scoprì per caso, tra libri d'occasione, il romanzo di Henri-Pierre Roché, edito nel 1953, da cui il film è stato tratto con sostanziale rispetto allo sviluppo impressionistico del testo letterario, che rifiutava per se stesso lo scavo psicologico dei personaggi.

Già la scelta è indicativa: un racconto costituito di molti piccoli tasselli giustapposti, ambientato negli anni immediatamente precedenti e seguenti la prima guerra mondiale, ove i sentimenti più puri ed autentici esplodono e si esaltano nel bel mezzo delle circostanze più scandalose. Quale occasione migliore per un allievo ideale di Vigo quale Truffaut si riconosce e si manifesta; quale più felice opportunità di ricreare attraverso i ricordi di cineteca il fascino dolce-amaro di un'epoca e di un'atmosfera vincolate alla più esaltante giovinezza del cinema; quale più favorevole circostanza per dare libero sfogo alla calligrafia, per compiacersi, curandolo fino all'accesso, del particolare esornativo, per rivestire di significati e di ridondanze questa o quella angolazione, questo o quel movimento di macchina?

Bisogna vedere il film più di una volta per rendersi esattamente conto della complessità, tutta cerebralmente geometrica, della sua costruzione figurativa e ritmica. Facendo appello alla nostra sensibilità più epidermica si può rimanerne, all'istante, affascinati; ma subito dopo non si può non avvertire quel senso di vuoto che è proprio di ogni compiacimento intellettualistico e che impedisce una effettiva partecipazione sentimentale dello spettatore ai casi dei personaggi calati, fuori da un logico o quanto meno attendibile sviluppo psicologico, entro un simile arabesco di interessi disparati e quasi sempre troppo circoscritti all'autore. Del resto, basti pensare alla poca consistenza della storia per se stessa, svuotata delle sue sovrastrutture, e priva com'è di sviluppi psicologici spiegati e risolti nel contesto del racconto invece che esposti semplicemente dal commento di una voce fuori campo (troppo facile

e comodo è questo espediente di Truffaut, già largamente impiegato in *Tirez sur le pianiste,* per scontare ciò che andrebbe maggiormente approfondito). L'amicizia incrollabile fra il tedesco Jules e il francese Jim esplode al primo incontro come per folgorazione, e altrettanto esplosivo è il « coup de foudre » dei due amici per il sorriso enigmatico di una statua greca e quindi per il medesimo sorriso che ritrovano sul volto di una ragazza, Catherine. Dopo un periodo di vita spensierata a tre, Catherine vorrebbe sposare Jim, ma, per un banale capriccio della sorte che la farà ritardare ad un appuntamento, sposerà Jules. Interviene la guerra a dividere i due amici. Alla fine del conflitto il trio si ricostituisce e ha inizio un « ménage » a tre col melanconico consenso del marito. Da qui il racconto, in contrasto con la nervosità della prima parte, non fa che iterare in un più lungo lasso di tempo e con minime varianti motivi ed episodi tra loro identici, costituiti dalle rotture, dalle riconciliazioni, dalle passeggiate dei tre personaggi, fino alla tragica conclusione in cui Catherine, dopo aver invitato Jim in automobile, guida deliberatamente la macchina nel fiume che li inghiottirà.

Il film si presta ad essere considerato nettamente distinto in due parti (prima e dopo la guerra) separate da un breve intermezzo (la parentesi della guerra stessa). La prima parte è svolta con prodigiosa sapienza tecnica, ma è anche la più compiaciuta e di conseguenza la più fredda e distaccata dai personaggi: l'immagine si sovraccarica di particolari esornativi tesi alla definizione di un'atmosfera ambientale; il ritmo con cui le inquadrature si succedono l'una all'altra è frenetico, sconsiderato come le azioni dei personaggi che si comprimono, si accavallano e si risolvono in sé medesime senza alcuna preoccupazione di ordine psicologico (è semplicemente il commento parlato che bada a mettere un po' d'ordine tra di loro). Truffaut, evidentemente, in questa parte voleva trasmettere il sapore, la grazia spensierata della giovinezza, trasfigurata da una specie di incanto del ricordo; ma ha condotto il giuoco alle estreme conseguenze improntandolo ad un feticismo tecnico a volte eccessivo (si pensi, tra l'altro, agli arresti delle immagini sulle smorfie di Catherine) e identificando l'epoca felice dei tre protagonisti con la perduta giovinezza del cinema di cinquant'anni fa, da cui derivano le ridondanze del film comico di allora e di quello di Max Linder, in particolare, conseguendo un effetto complessivo tanto bizzarro quanto vuoto e alla fin fine snervante. Più convincente ci è apparso il breve intermezzo della guerra, per la felice scelta e giustapposizione delle immagini (qui necessariamente avulse dai personaggi) da cui si ritrae un giudizio preciso.

E' nella seconda parte del film, dal ritmo lento e compassato, che il regista tenta di farci penetrare nell'intimo dei personaggi, oltre le loro ben definite caratteristiche esteriori: lo soccorrono l'isolamento in cui li colloca (lo « chalet » di Jules) e la presenza suggestionante del paesaggio naturale che si adegna ai loro stati d'animo e li sottolinea. Ne esce così abbastanza scolpita almeno la figura di Jules e abbastanza attendibile il suo processo psicologico come conseguenza di una totale generosità d'animo, di una serenità e di un equilibrio profondi, che gli permettono di sopportare ogni ferita. Del resto, non poteva essere altri che questo il personaggio congeniale a Truffaut, che tende sempre a simpatizzare per gli individui indifesi e sprovveduti di fronte alle insidie della vita e ai quali affida semplicemente la missione di sop-

portarle con rassegnazione fino alle estreme conseguenze.

In sostanza, Truffaut è un crepuscolare che si ammanta di cinismo e di spregiudicatezza. I tre personaggi di *Jules et Jim* hanno voluto riinventare l'amore al di là di ogni convenzione, ma sono rimasti sconfitti, perché Traffaut, contrariamente a Vigo, non arriva a credere fino in fondo alla sua rivolta. Comunque, sarebbe anche azzardato attribuire all'opera del giovane regista, alla sua reale portata, significati precisi che vadano al di là di una diffusa e intellettualistica malinconia e delle occasioni calligrafiche che particolari vicende gli forniscono e che prima di ogni considerazione di altro genere gli fanno determinare le sue scelte. Anche *Jules et Jim,* piuttosto che un film *di* autore, è un film *per* l'autore; e come tale ubbidisce a stimoli di differente natura da quelli che presuppongono un giudizio totale e cosciente su dati autentici dell'esperienza umana.

Non resta molto, dunque, all'attivo del film, oltre il suo prestigio calligrafico e la simpatia e il rispetto che qua e là sprigiona il personaggio di Jules. Al primo concorre la fotografia di Raoul Coutard, splendidamente chiaroscurata in toni grigi e smorzati, e alla resa del personaggio di Jules l'interpretazione di Oscar Werner con la sua presenza fisica privata di vitalità e con la malinconia del suo sguardo. Una considerazione a parte spetta alla prestazione di Jeanne Moreau che, pur dall'esterno secondo i dettami del regista, ha arricchito il suo personaggio di una gemma svariatissima di aspetti — da una mascolina intraprendenza ad una carica di femminilità prorompente in un'insaziata sensualità — offrendo un saggio prestigioso di versatilità e di fantasia.

LEONARDO AUTERA

La banda Casaroli

R.: Florestano Vancini - *s.* e *sc.*: Sergio Perucchi, Stefano Strucchi, Florestano Vancini, Federico Zardi - *f.*: Sandro D'Eva - *scg.*: Carlo Egidi - *m.*: Mario Nascimbene - *mo.*: Tatiana Casini - *int.*: Renato Salvatori (Paolo Casaroli), Jean-Claude Brialy (Corrado Minguzzi), Tomas Milian (Gabriele Ingenis), Gabriele Tinti (Spinelli), Calisto Calisti (Marotta), Mariella Zanetti (Elvia), Marcella Rovena (madre di Gabriele), Isa Querio (madre di Paolo Casaroli), Marcello Tusco (Rossi), Michele Sakara (il biondino), Adriano Micantoni (Rinaldi), Leonardo Severini, Maria Grazia Marescalchi, Beatrice Altariba, Anna Mazzanti, Loredana Cappelletti, Yvette Masson - *p.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Anche Vancini ha un ... mezzo, nella sua filmografia. Il film di oggi, infatti, segue a *La lunga notte del* '43 e all'episodio *La separazione legale* de *Le italiane e l'amore* di Zavattini. Mentre il cortometraggio, pur attento e sentito, appare sempre più un episodio soltanto, nel quadro degli interessi e dell'attività del regista, i rapporti fra *La banda Casaroli* e il film dell'esordio sono diretti e evidenti. *La lunga notte del* '43 è il primo film che consideri l'ultima guerra, e il fascismo in particolare, su un piano di storia e non di sola cronaca; le prospettive della sua narrazione sono chiaramente impostate su un ripensamento non occasionale, ma ben proiettato in un reciproco rapporto fra passato e presente, fra quello che è stato e come è stato, e quello che ora è, e in che modo. Forse le conclusioni de *La lunga notte del* '43, il brano finale — che rimane una vera intuizione espressiva — sono di consistenza troppo limitata, soprattutto come durata, come spazio narrativo, rispetto al grosso blocco dedicato al nucleo centrale della storia. Quella sequenza, evidentemente, è un accenno, stringatissimo, di un intero

discorso da sviluppare che Vancini, da allora, si è appunto riservato di svolgere.

La coerenza, rara virtù, è alla base degli interessi cinematografici di questo regista. Quale autore di documentari, e di documentari di prim'ordine, il mondo ferrarese, o più in generale emiliano, fu da lui indagato in molteplici aspetti, in vari ambienti, la valle padana, la provincia, la collina, le tradizioni popolari, ma sempre con affettuosa partecipazione e con sicura conoscenza degli argomenti e dei temi. Come regista — escludendo la parentesi della partecipazione a *Le italiane e l'amore,* pur impegnata in un tema di attenta presenza civile e morale — egli ha còlto innanzitutto un tema congeniale e legato alle proprie esperienze e alla propria preparazione, un tema emiliano e antifascista per un uomo che, giovane, ha vissuto nella propria terra un duro periodo di tormenti e di nefaste impressioni. In seguito si è occupato a lungo, col progetto per ora accantonato de *La marcia su Roma,* di anni cruciali, nella recente storia d'Italia, anni che hanno in sé i temi originari dei sovvertimenti che Vancini ha vissuto, e che sollecitano anche per questo i suoi interessi di neo-storico del nostro cinema. *La banda Casaroli* mantiene fede ai precedenti: si può dire anzi che si tratta dello sviluppo, in una certa direzione, del discorso degli ultimi tre minuti de *La lunga notte.* Casaroli, Minguzzi, Ingenis sono infatti anch'essi frutto del dopoguerra, anche se indubbiamente si tratta di un dopoguerra più immediato e più drammatico di quello alla fine de *La lunga notte.* Il 1950 è un anno in cui i conflitti si potevano risolvere ancora con la violenza, e non si *dimenticavano,* con la trascuratezza e l'indifferenza che sarebbe stata propria di un decennio più tardi, e magari nei luoghi stessi di gravissimi eccidi.

Le imprese di quella che fu chiamata la « banda » di Paolo Casaroli, gli ultimi mesi del '50, coprirono un arco drammatico e breve della cronaca italiana, ma si inserirono, come un episodio sintomatico e rivelatore, nelle cattive eredità di un sistema scontato e decaduto. Vancini ha seguìto, nella traduzione cinematografica di quelle vicende, due strade parallele, un doppio ordine di idee: da un lato la parte cronachistica, avventurosa, i personaggi, le avventure che si sono susseguite a Bologna, nel mantovano, a Torino, a Genova, a Venezia, a Roma; dall'altro le ragioni che presiedettero a quei fatti, che dettero origine a quelle vicende, che ispirarono quei personaggi, la situazione ambientale che li circondò e li favorì. La determinazione del regista è chiara e non lascia adito a dubbi; i risultati, tuttavia, non rispondono a una completa fusione espressiva, perché la bilancia rimane in bilico, per così dire, a favore della cronaca, e gli addentellati di fondo e di sostanza hanno invece una forza più incerta e più limitata. Il flm si sviluppa, in tal modo, in un duplice ordine narrativo; e le cose più forti e più importanti si inseriscono nel primo nucleo, fino a dare un quadro esatto e significativo della città, dell'ambiente in senso sia morale che architettonico e, in un senso, dei personaggi e delle psicologie, a rendere l'atmosfera incalzante di avvenimenti che presero la mano ai loro stessi protagonisti e divennero più gravi e più grossi del previsto.

A un certo punto Vancini ha tentato, con la anticipazione di alcune sequenze finali, una operazione simile e opposta a quella de *La lunga notte;* ha tentato, col flash-back, di chiudere la sua storia entro ragioni e radici ben precise, di toglierle il sapore polizie-

sco e avventuroso fine a se stesso e di precisare la parabola sentimentale e narrativa nella quale le emozioni fossero chiarite e, fin dalle origini, motivate. Siamo d'accordo con lui, sotto questo punto di vista, anche perché la esattezza e la cura con cui è svolto l'aspetto « americano », per così dire, della sua storia (si è parlato della « americanicità » di Vancini già da *La lunga notte del* '43, e in senso positivo, per rilevare cioè la sua maturità di mestiere, il ritmo che egli sa dare alle sequenze e il sapore drammatico delle sue storie) avrebbero potuto far passare in second'ordine il peso morale della rappresentazione, a vantaggio di una momentanea tensione spettacolare e a svantaggio del raccordo con motivi indiretti ma veri che di quelle azioni sono alla base. Perfino l'architettura di Bologna — i portici, le strade del centro spesso strette e tortuose —, e la mentalità, le abitudini della città sono legate alla formazione e alle provocazioni di caratteri come quello di Casaroli e dei suoi due colleghi, anche nei riflessi con gli altri, col « prossimo », con delle circostanze facili a sedurre menti esaltate e superficiali. La provincia — che ha meriti notevoli e identificabili — può favorire inconfessabili sentimenti di inferiorità nei giovani, sbandati dal fascismo e dalla guerra, nemici dei sacrifici e pieni di odio verso il loro stesso ambiente e la loro vita: e che Casaroli e Minguzzi (il Romano Ranuzzi della realtà) fossero tra quei giovani, Vancini lo esprime molto bene e più in quelle tipiche, desolate, e *perfette* passeggiate rabbiose sotto i portici di via Castiglione o di via Zamboni, così emiliane, così bolognesi (quello a *I vitelloni*, per esempio, è un riferimento necessario, ma di pura citazione), che nei brani di conclamata denuncia, che faticosamente si susseguono alla fine.

Tutta la parte *bolognese* del film, dunque, in una scenografia di notevole valore espressivo, è riuscita ottimamente, e ha attratto sulla linea di uno svolgimento esauriente ed efficace i caratteri e le psicologie principali. Casaroli vaniloquente e Minguzzi freddo e opportunista sono rappresentati senza incertezze e con una attenta cura morale, più che tecnica e di solo mestiere. Ed è chiaro anche come tali uomini abbiano potuto attrarre nella loro scia il profugo istriano Gabriele, debole e isolato, che Tomas Milian interpreta con acume e con partecipazione sentimentale. Gli attori — i protagonisti su cui il film inevitabilmente si basa — assecondano del resto molto bene Vancini, grazie anche a un doppiaggio che raramente abbiamo trovato così attento, per i primi due, poiché in questo caso si trattava di parlare con un accento dialettale come quello bolognese, facile da arieggiare, ma difficile da rendere senza pressapochismo e innaturalezza. Renato Salvatori, per altro molto impegnato e abbastanza maturo, è ancora *dilettante* quel tanto che ci vuole per vivere con adeguato peso espressivo la figura di Casaroli, dannunziano in ritardo; Jean Claude Brialy, stilizzato e *professionista*, è un Minguzzi pieno di brillantina e di prosopopea provinciale. La sequenza finale — interrotta poi, come si è accennato, in favore del racconto retrospettivo — è un lucido esempio di padronanza di mestiere nel senso più nobile dell'espressione. Ci sono tutti gli elementi di un brano poliziesco di prim'ordine, nelle mani di un autore che sembra di vecchia esperienza, e in più c'è un legame indissolvibile con l'aria di provvisorietà, di povertà morale, di debolezza, di disperazione che ha sempre ispirato i colpi e le azioni di una « banda » tutt'altro che organizzata e scientifica, ma che aveva nel-

la improvvisazione i suoi pregi, per così dire, e i suoi limiti. Il correre sbandato per le strade di una Bologna medievale e nebbiosa, i passanti incerti, i vigili urbani coraggiosi ma inesperti e di fronte a qualcosa che supera le loro forze, gli spari inconsulti per un doppio rapporto di cause e di effetti addirittura nervosi e spettacolari, tutto ciò è reso con una maestria rara, e non solo nel nostro cinema, fino a legare il film, come si è detto, con tutta una serie di significati non occasionali e non gratuiti, come invece a tratti può dirsi di qualcuno fra gli altri brani sulle rapine.

Meno convincente, per i motivi che si sono chiariti, il faticoso procedere finale, la parte cioè che va oltre la sequenza parzialmente anticipata a flash back. I due momenti su cui abbiamo forti dubbi sono, cioè, la conversazione davanti al bancone tipografico e la visita all'ospedale, l'uno pleonastico, quasi, rispetto all'altro, messi lì a cercare di concludere una storia che era già sufficientemente chiara, motivata, conclusa. I tre minuti de « Il barattolo » ne *La lunga notte del '43* sono un saggio di stringatezza e di pertinente drammaticità quanto questi dieci — anche se al proposito Vancini si è forse ispirato a quel finale — sembrano infinitamente lunghi e scostanti. Se ne possono apprezzare gli intenti, si può essere d'accordo con quello che il cronista afferma e il bandito e l'intervistatore si dicono, ma se il film già in precedenza non fosse riuscito a esprimere qualcosa, sull'inserirsi dei personaggi di Casaroli e amici nell'esaltazione e nello sbandamento del fascismo e della guerra — e invece, si noti, noi riteniamo che il film sia al riguardo abbastanza chiaro — tali conclusioni non sarebbero certamente sufficienti e efficaci. Vancini, in un'opera che fa onore a un regista onesto, sincero, libero da presunzioni, è in sostanza andato al di là del necessario, nel suo desiderio legittimo di precisazioni e di legame storicistico: a nostro avviso è soltanto questione di maturazione e di un ulteriore approfondimento tematico e culturale, e il cinema italiano avrà un regista di più su cui contare con sicurezza, e soprattutto un regista che, per fortuna sua e di tutti, ha propri interessi ben definiti, autonomi e originali.

GIACOMO GAMBETTI

La cuccagna

R.: Luciano Salce - *s.*: Luciano Vincenzoni ed Alberto Bevilacqua - *scg.*: Luciano Vincenzoni, Goffredo Parise, Carlo Romano, Luciano Salce - *f.*: Erico Menczer - *scg.*: Nedo Azzini - *m.*: Ennio Morricone - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Donatella Turri (Rossella), Luigi Tenco (Giuliano), Umberto D'Orsi (Bepi Visonà), Giulio Calì, Luciano Salce, Ugo Tognazzi - *p.*: Giorgio Agliani e Rodolfo Solmsen per la Giorgio Agliani Cinematografica s.p.a. - C.I.R.A.C. s.r.l. - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Euro

Con *La cuccagna* gli interessi di Luciano Salce quale regista cinematografico si vanno chiarendo, rispetto ai film precedenti, e sempre più precisando verso motivazioni e verso spunti di consapevole impegno morale. Vedemmo a suo tempo come *Il federale* e *La voglia matta* fossero opere inserite logicamente nella filmografia di un autore le cui origini, la cui preparazione, le cui precedenti attività giustificano — e aiutano a comprendere nello stesso tempo — le direttrici della nuova espressione cinematografica. Non rinunciando all'umorismo, *La cuccagna* stempera i temi ironici o decisamente satirici sul piano di una indagine che è condotta quasi col tono dell'inchiesta e con l'impegno di una attenta documentazione. A ben guardare, anzi, è proprio questo il nocciolo del film e nello stesso tempo il suo maggiore

difetto. Nel disegno affettuoso e delicato sostanzialmente « ideale » di due personaggi, Salce ha toccato una serie di motivi e di situazioni spietatamente concreti. La sua è la storia di una ragazza d'oggi che vuole lavorare, a Roma, per avere i mezzi e la possibilità di condurre una vita più agiata di quella che la sua famiglia possa concederle. Trova un impiego come dattilografa a venticinquemila lire al mese, poi crede nelle ottantamila di uno strano industriale arruffone per il quale tuttavia non riesce neppure a cominciare il lavoro. Poi incontra un giovanotto solo e « arrabbiato » che non le chiede nulla e le impone diffidenza su tutto, poi diviene la segretaria in costume da bagno di una strana troupe di agenti pubblicitari i quali lavorano in piscina; pensa di diventare hostess e ne è dissuasa dalle fatiche che occorrono, poi posa per « foto d'arte » ed è inconsapevolmente implicata in esibizioni pornografiche, rivede per caso il giovanotto, ritorna all'ufficio di dattilografa, incontra di nuovo l'industriale, che le propone centomila lire al mese e poi viene arrestato, pensa per un momento di fare la « mascherina » in cinematografo e ne è dissuasa dalla pericolosa « routine » a cui le viene detto che le mascherine devono sottostare, di nuovo va allo studio fotografico, in questo caso volontariamente, ma trova lì la polizia, viene arrestata e rilasciata dopo poche ore. Rivede un'altra volta il giovanotto protestatario (gli dice: « non sarai per caso un comunista? »), e entrambi decidono di morire insieme. Il giorno dopo, sulla riva del mare, hanno luogo delle esercitazioni militari, di fronte ad alcuni alti ufficiali, col lancio di missili contro vecchi carri armati a far da bersaglio. Giuliano propone di mettersi insieme dietro a un carro armato e di morire a quel modo: quale occasione di essere importanti, di sottolineare al mondo la loro presenza e la loro protesta, « saremo le prime vittime della guerra nucleare ». I missili partono, i bersagli sono centrati sì e no dai baldi artiglieri, ma il tranquillo tratto di spiaggia è sconvolto dal fuoco e dagli scoppi: sulla determinazione di morire e di servire di monito alla coscienza del mondo, vincono il desiderio di vivere e il fascino di un'esistenza ancora tutta da scoprire e da gioire.

La trama serve assai bene per precisare il contenuto e lo svolgimento del film, è strettamente connessa ad una valutazione di merito. Il discorso è quello cui si è accennato: l'esemplificazione alla quale il regista si è dedicato è fin troppo minuziosa, fin troppo didascalica, rispetto alla sostanza dei suoi significati, cosicché anche il racconto soffre di un eccessivo frammentarismo. Rossella è troppo emblematicamente una « tipica ragazza d'oggi », i casi che le capitano, le tentazioni che deve vincere, i nemici da affrontare non fanno mai un racconto vero e autonomo, una storia per conto proprio matura e circostanziata, legata ad una vera autonomia narrativa, in grado di pervenire ad una efficacia cosciente e degna di nota proprio perché valida innanzitutto per sé e per le proprie ragioni espressive. Quello di Rossella sembra invece, così come ci è presentato, un caso patologico, pare che tutto succeda a lei abnormemente, magari per sua inesperienza o per volere del destino, sino a svalutare il peso morale, l'ammonimento legato allo spirito e alle emozioni da cui Salce è spinto, con sincerità, con sensibilità, con acume. Il difetto basilare del film, in sintesi, consiste in una mancata armonizzazione fra la massa delle circostanze pratiche, delle *prove* che Salce ha portato a testimonianza delle sue considerazioni, delle sue amarezze e, non di

rado, delle sue accuse, è il caso relativamente modesto, relativamente facile da risolvere in cui egli si è impegnato, anche se un caso di grande e odierna importanza pratica e morale.

Stando così le cose, se il film sfugge alla freddezza e alla casualità cui altrimenti sarebbe andato incontro è in virtù della cura psicologica che il regista ha dedicato, comunque, al personaggio di Rossella. Nella serie innumerevole e contrastante di prove che la ragazza deve superare, novella Ercole tra le fauci dei mostri d'oggi, un carattere tratteggiato con meno attenzione, con meno affetto, con meno simpatia e anche con meno amore per la verità, sarebbe rapidamente crollato senza nessuna possibilità di ricupero. Se, nonostante le mancanze che abbiamo messo in luce, il film ha importanza e valore lo si deve anche alla creazione della figura di una ragazza inesperta e consapevole, saggia e ingenua, fragile e forte, spregiudicata e onesta. Il personaggio è condotto per mano con pudore, con attenzione e con impegno da un regista che ne ha fatto il centro della propria costruzione drammatica trascurando magari corrispondenti penetrazioni nelle altre figure. C'è solo una sbavatura, in questa architettura così armonica, sbavatura in cui d'altronde Rossella è complice assieme a Giuliano, e della quale anzi è la figura del giovanotto la più responsabile: quando alla fine i due sono sulla spiaggia dietro al carro armato, egli le propone di fare all'amore, « tanto poi moriremo »: e tutto fa credere che la ragazza consenta. Entrambi, in quel momento, vogliono morire veramente, anche se nessuno spettatore presta fede al loro proposito, e se la certezza di una soluzione liberatrice non viene mai meno nel pubblico. Tuttavia il giovane disinteressato, vicino a Rossella con una presenza quasi da alter ego realistico e raziocinante, come una specie di aggiornato e redivivo Jean Gabin - 1937 (i discorsi, l'abito, i gesti, la figura), passato attraverso nuove, più scettiche, più smaliziate esperienze (il suo tema: « non contentarti mai della vita, se no ti fregano: chiedi sempre di più »), si era appunto distinto in tutto il film per una presenza simbolica sì ma credibile e giustificata, e intelligente anche sul piano della realizzazione. Il suo cedere, il suo non più differenziarsi dal novero dei giovani in attesa soltanto di far preda di fanciulle sole, indifese e povere, è psicologicamente ingiustificato, oltre che in contraddizione con buona parte del film e oscuro da un punto di vista narrativo.

Abbiamo accennato a una sbavatura anche nel personaggio di Rossella, ovviamente, ma forse essa è soltanto apparente: in fondo la ragazza ha resistito a tutte le tentazioni vere, è passata indenne di fronte a tutti i pericoli fini a se stessi, o che le imponevano di fronte alla propria coscienza un compromesso troppo amaro, un prezzo troppo alto: ella non resiste più, non ha più ragione di resistere, quando il gioco le si presenta per la prima volta sotto l'aspetto della dolcezza e dell'amore, quando c'è non una contrattazione, ma sono i sentimenti ad avere la preminenza e ad apparirle (per la prima volta) di fronte, sotto... specie gradite e profondamente valide. E' il suo « deus ex machina », ripetiamo, a non essere giustificato agendo in quel modo e con quella proposta: la sua noncuranza, il suo vivere anarchicamente alla giornata, la sua rivolta contro le convenzioni borghesi, la sua amara consapevolezza di « vittima » di una società in cui è indispensabile una difesa continua e guardinga lo avevano pur sempre trattenuto sul filo di una cosciente onestà. Anche per questo, e per questi confronti, del resto, il

personaggio di lei aveva un valore emblematico di riscatto, di forza positiva, nei riguardi di una chiusa serie di cattiverie e di ostacoli. E fra gli ostacoli che la fanciulla deve superare è di certo anche quello di una famiglia che, ancora una volta, pare fatta apposta per disperdere e traviare una ragazza d'oggi: un padre anziano e irragionevolmente pronto soltanto a menar sculaccioni, una madre debole, una sorella maggiore sbiadita e rintristita in una vita matrimoniale del tutto oscura e monotona, un fratello che va sempre più manifestando inclinazione da « terzo sesso », un cognato di cui non avremmo avuto bisogno di vedere il distintivo all'occhiello per comprenderne le propensioni chiaramente nostalgico - fasciste (e che, quando riaccompagna a casa Rossella all'uscita della camera di sicurezza, sembra prossimo al voler essere anch'egli annoverato fra gli attentatori dell'onestà della ragazza, come il vicino di casa sempre sulla soglia del negozio.... « sono sempre pronto, sono sempre qua, con qualcuno dovrai pure cominciare, quindi tanto vale che sia io, onesto e capace »).

I diciotto anni di Rossella sono i diciotto anni di tante ragazze d'Italia. Il discorso di Salce è sì un'altra facciata della « cuccagna economica » odierna, ma è contemporaneamente un discorso di sempre, valido nell'ottocento di Victor Hugo come ai tempi di altri diseredati sociali, gli schiavi romani, ad esempio, nella repubblica e nell'impero. A Salce, che ha fra l'altro la qualità di dirigere molto bene gli attori riscoprendone di noti e valutandone di sconosciuti, come in questo caso Donatella Turri, Luigi Tenco e Umberto D'Orsi (l'industriale arruffone), manca forse ancora il coraggio di una maturazione che è trattenuta da un continuo e spietato senso di autocritica, da un pudore che sorveglia magari più del dovuto una intelligenza viva e assai attenta al concreto. Osi maggiormente, Salce, e otterrà di più, abbia meno affetto per le macchiette (anche se lui stesso ne crea di spietate: in questo film, per citare l'ultimo esempio, il colonnello « molto bene, molto bene », delle esercitazioni più inesatte che un plotone di artiglieri abbia mai portato a termine) e sia più vicino alle linee generali, semmai a un quadro di prospettive limitate, agli inizi (ricordiamo il bel primo tempo de *La voglia matta,* la stessa parte iniziale de *La cuccagna*), ma non per questo meno significativo e meno valido. In sostanza, quanto Salce può dare al nostro cinema, che non ha mai abbondato di spregiudicatezza, di spirito, di analisi di costume e di opere di dignitoso livello artigianale, è in potenza assai più di quanto finora egli abbia dato, anche se i risultati sono nel complesso soddisfacenti.

GIACOMO GAMBETTI

Eva
(Eva)

R.: Joseph Losey - *s.*: da un romanzo di James Hadley Chase - *sc.*: Ugo Butler e Evan Jones - *f.*: Gianni Di Venanzo - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *m.*: Carlo Savina - *mo.*: Franca Silva e Reginald Beck - *int.*: Jeanne Moreau (Eva), Stanley Baker (Tyvian Jones), Virna Lisi (Francesca), Giorgio Albertazzi (Branco), Riccardo Garrone, Checco Rissone, James Villiers, Lisa Gastoni, Enzo Fiermonte, Nona Medici, Roberto Paoletti, John Pepper, Alex Revides, Evi Rigano, Ignazio Dolce, Van Eicken - *p.*: Robert e Raymond Hakim per la Interopa Film-Paris Film Prod. *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Non dobbiamo farci incantare dal fuoco di artificio di preziosità formali che Joseph Losey fa zampillare dal suo film *Eva.* Né dai significati nascosti che dovrebbero essere celati tra le pieghe dei suoi personaggi e dei suoi *décors.* (A questo proposito « Cahiers

du cinéma », nel n. 11 di quest'anno, ne colleziona un ammirevole inventario). Né dalla singolare bellezza — ben nota del resto — di Venezia invernale.

La verità rimane che questo film parecchio presuntuoso è slegato, inconsistente e perfino irritante. La protagonista e il suo innamorato sono incomprensibili per incapacità di comunicazione, se non dell'autore, certamente del film. (Losey poi spiegherà che *Eva* è stato danneggiato dalle mutilazioni imposte dalla produzione). La recitazione è enfatica. Di virtuoso non v'è che la fotografia di Giovanni Di Venanzo, del tutto autonoma. I significati intellettuali che Losey ha voluto sottintendere, con l'avarizia delle grandi messaggerie, destinate ai pochi, restano riposti e velati come il carico di un battello adagiato sul fondo del mare, e che nessuno violerà.

Eva è una donna gelida e avida, chiusa e insofferente, viziosa e distruttiva. Passa e calpesta come le veneri del « muto ». Non prende interesse a niente, salvo che ai suoi dischi e alla sua vasca da bagno. Tyvian, suo spasimante, è uno scrittore-pirata, che ha pescato a piene mani nei manoscritti del fratello morto, conquistando la celebrità. E' una passione che non ha sbocco e Tyvian, lo scrittore, perde, per Eva, tutto ciò che aveva illecitamente acquistato: fama e denaro.

Il racconto è volutamente tenuto su un piano estetizzante, artefatto, che si accetterebbe soltanto se tale « paradis artificiel » fosse stato costruito da un artista della tempra di Baudelaire. I personaggi non hanno nessuna consistenza, specie quello dello scrittore, che non è neppure un manichino, quale almeno Eva appare. Gli interventi « generici » del cineasta impersonato da Giorgio Albertazzi, che corre dietro allo scrittore, non dissimulando disprezzo per la donna in genere e per Eva in particolare, ricadono su lui stesso come offensivamente ridicoli. (Quale baratro per il protagonista di *Marienbad!*). Il film è un bazar dove è un po' di tutto: dalle grottesche allusioni bibliche alla mitizzazione di Billy Holliday — sublime trovata! — dalle scale di Wanda Osiris (è Jeanne Moreau che le scende in vestaglia) alla involontaria propaganda turistica (Hotel Danieli, asse Roma - Venezia), dal ribaltamento dei sessi alla macchina da presa « aristocratica », con *travelling*, riprese a piombo e via discorrendo. Ma dietro tanto dispiegamento di padronanza formale, di simbolismo facile, di prodezza tecnica a freddo, c'è il vuoto assoluto. E qui mi pare che non possa non calzare a pennello una idea fissa di John Mekas, che esprime tutto il suo disprezzo per il cinema leccato, formale, esibizionista, contrapposto a qualcosa di vivo e impegnato, anche se sciatto (1). Di fronte a casi come *Eva* non si può constatarne la validità: sempre che anche la sciatteria non diventi esibizione. In ogni tempo in ogni epoca quel che conta è sempre la misura. « L'arte è misura » dice Goethe.

Per ultimo converrà osservare quanto sia stata fortunata la Mostra di Venezia a perdere per strada questo film, che non aveva manifestato — del resto — d'aver molto rimpianto. Fortunata perché era rimasto nei più il dubbio che il film di Losey, col *Processo*, poteva anche costituire il meglio della Mostra: con quale danno per il festival — che inopinatamente aveva dovuto privarsene — è facile immaginare. Ora sappiamo, invece, che *Eva* era il peggiore dei quattordici film in programma.

MARIO VERDONE

(1) Dice esattamene John Mekas: « Lo stesso nitore tecnico è una perversione che nasconde la falsità dei temi ».

Sweet Bird of Youth
(La dolce ala della giovinezza)

R.: Richard Brooks - *s.*: dal dramma omonimo di Tennessee Williams - *sc.*: Richard Brooks - *f.* (CinemaScope, Metrocolor): Milton Krasner - *m.*: Harold Gelman - *scg.*: George W. Davis, Urie McCleary - *co.*: Orry-Kelly - *e. s.*: Lee LeBlanc - *mo.*: Henry Berman - *int.*: Paul Newman (Chance Wayne), Geraldine Page (Alexandra Del Lago), Ed Begley (« Boss » Finley), Rip Torn (Thomas J. Finley, jr.), Shirley Knight (Heavenly Finley), Mildred Dunnock (la zia Nonnie), Madeleine Sherwood (la signorina Lucy), Philip Abbott (Dottor George Scudder), Corey Allen (Scotty), Barry Cahill (Bud), Dub Taylor (Dan Hatcher), James Douglas (Leroy), Barry Atwater (Ben Jackson), Charles Arnt (Maggiore Henricks), Dorothy Konrad (la signora Maribelle Norris), James Chandler (Professor Burtus Haven Smith), Mike Steen (deputato), Kelly Thordsen (lo sceriffo Clark) - *p.*: Pandro S. Berman per la Roxbury-M.G.M. - *p. a.*: Kathryn Hereford - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: M.G.M.

E' la seconda volta che Richard Brooks affronta la riduzione cinematografica, come sceneggiatore e come regista, di testi teatrali di Tennessee Williams. La prima volta gli accadde con *Cat on a Hoth Tin Roof* (La gatta sul tetto che scotta, 1958), che riuscì a sfondare di molti « freudismi » originari o a riproporli in una chiave grottesca spesso piacevole grazie anche all'affiatamento di una folta schiera di attori e caratteristi d'alta classe. Con il recente *Sweet Bird of Youth* si è mantenuto su un analogo piano di dignità artigianale, impedendo al suo prodotto di venire confuso con i frequenti esemplari di « teatro in celluloide » che sono prerogativa di mestieranti della taglia, per esempio, di un Daniel Mann. Un giudizio sufficientemente positivo si può trarre dalla riduzione operata da Brooks anche tenendo conto che sul dramma di Williams — fra i suoi meno noti e mai rappresentati in Italia — grava in misura anche più notevole del consueto il peso del melodramma ad effetti sempre rinnovantisi col concorso di motivi morbosi o efferatamente violenti e di un psicologismo tanto contorto quanto decadente.

La vicenda riguarda, nell'originale, il naufragio di un giovane del Sud che, dopo aver bruciato a brevi tappe le sue poche qualità morali, si riduce a trar profitto dal fascino che esercita sulle donne e sfugge, come per una condanna, ad ogni susseguente tentativo di redenzione. Nel film, però, la redenzione finale si verifica e bisogna riconoscere che essa, una volta tanto, non guasta nel contesto del racconto. Mentre nel copione di Williams il protagonista, Chance Wayne, falliva anche l'ultimo tentativo di riscatto e finiva abbandonato dalla giovane Heavenly oltre che atrocemente mutilato dagli scherani del politicante Finley, padre della ragazza; nel rifacimento cinematografico Chance, dopo e nonostante le sevizie subite (tuttavia meno atroci di quelle originali), recupera la sua ragazza e fugge con lei. Tutto sommato, il riscatto finale del protagonista riscatta, almeno in parte, anche il pessimismo scopertamente programmatico di Williams, la sua compiaciuta sfiducia in ogni sano valore dell'esistenza, il suo torvo decadentismo: tutti elementi che erano stati accuratamente rispettati anche da Elia Kazan allorché, nel 1959 a Broadway, mise in scena il dramma con gli stessi attori che compaiono nel film attuale.

Dal testo originale Brooks si è ancora un po' discostato nella definizione del personaggio di « Boss » Finley, il tipico e odioso politicante del Sud che, sullo schermo, ha perduto il suo attributo di segregazionista, di cocciuto persecutore dei negri della sua regione. Nel film, Finley è soltanto un reazionario incallito, un falso morali-

sta senza scrupoli, deciso alle azioni più disoneste pur di mantenere il potere politico. Non ci sembra, però, che risparmiandogli l'attributo suindicato il regista abbia inteso smussare le asprezze del personaggio; ché, anzi, segnatamente nelle sequenze finali, gli sono riservate attenzioni tali da farlo risultare, entro una concreta quadratura in rapporto diretto col contesto del racconto, anche più disgustoso e detestabile di quanto già Williams lo aveva descritto.

Affatto immutata è rimasta, al contrario, la consistenza del personaggio di Alexandra Del Lago, la matura attrice di Hollywood caduta in disgrazia da cui Chance si fa mantenere. Il disfacelo di questa donna, abbrutita dalle droghe e dall'alcool, è elemento spesso ridondante nel teatro e nella narrativa di Williams. In questo caso, però, eccezionalmente esso non tocca il fondo dell'abbrutimento: per grazia dell'arte (Williams sembra credere soltanto a questo potere divinatore) Alexandra Del Lago, alla notizia dell'insperato successo della sua ultima interpretazione, ritrova se stessa. Brooks ha rispettato il personaggio in tutto e per tutto e, affidandolo alla stessa Geraldine Page che già lo aveva calcato sul palcoscenico, ci ha restituiti inalterati (anzi arricchendoli talvolta ed evidenziandoli maggiormente in virtù dei primi piani) i succhi che la magnifica attrice di Broadway già aveva saputo trarre caratterizzandolo al massimo grado di perfezione. Quella della Page è un'interpretazione fra le più memorabili di questi ultimi anni: basterà ricordarla nella sequenza delle riprese del film e, più ancora, in quella della telefonata col produttore per rendersi conto delle sue ineguagliabili virtù, della sua facoltà di svariare in una infinità di contenute sfumature una figura che correva ad ogni pie' sospinto il pericolo di una eccessiva coloritura. Pur impegnato, Paul Newman, al suo fianco, le rimane sempre in sottordine.

In definitiva, benché dall'autore di *Deadline U S A* (L'ultima minaccia, 1952) e *The Last Hunt* (L'ultima caccia, 1955) avessimo preferito un impegno in direzione meglio confacente ai suoi interessi e alle sue possibilità, si deve tuttavia riconoscere che *Sweet Bird of Youth* è opera di notevole artigianato. Pur denunciando la sua matrice, il film non ristagna mai nella passiva verbosità; bensì si affida ad un intreccio agile e sapiente di effetti abilmente congegnati, e talvolta sferzanti, e possiede una parte finale — quella in cui le azioni di Chance nella sua arrabbiata risoluzione si alternano in montaggio parallelo alla grottesca girandola elettorale inscenata da Finley — che, come tutti i finali di Brooks, non manca di una sua suggestionante forza espressiva.

LEONARDO AUTERA

Jument verte, La
(La giumenta verde)

R.: Claude Autant-Lara - *s.*: dal romanzo di Marcel Aymé - *sc.*: Jean Aurenche, Pierre Bost - *f.* (Franscope-Suprematic, Eastmancolor): Jacques Natteau - *m.*: René Cloerec - *scg.*: Max Douy - *c.*: Rosine Delamare - *mo.*: Madeleine Gug - *int.*: Bourvil (Honoré Haudoin), Francis Blanche (Ferdinand Haudoin), Yves Robert (Zèphe Maloret), Achille Zavatta (Déodat il postino), Valérie Lagrange (Juliette), Marie Déa (Anais Maloret), Sandra Milo (Marguerite Maloret), Marie Mergey (madame Haudin, moglie di Honoré), Mireille Perrey (madre di Honoré), Carette (Philibert), Amédée (Ernest Maloret), Georges Wilson (il vecchio Haudin), Guy Bertil (Toucheur), Nicole Mirel, Martine Havet, Claude Saint-Louis, Jean Vernier, Françoise Norhen - *p.*: J. Aurenche, M. Aymé, C. Autant-Lara, P. Bost, Bourvil per la Société Gaumont-Sopac-Star Presse-Raimbourg / Zebra Film - *o.*: Francia-Italia, 1959 - *d.*: Cineriz.

Regates de San Francisco, Les
(Il risveglio dell'istinto)

R.: Claude Autant-Lara (firmato: Roger Debelmas) - *s.*: dal romanzo « L'onda dell'incrociatore » di P. Quarantotti-Gambini) - *sc.*: Jean Aurenche e Pierre Bost - *f.* (Cinemascope, Eastmancolor): Armand Thirard - *m.*: René Cloërec - *scg.*: Max Douy - *mo.*: Madeleine Gug - *int.*: Laurent Terzieff (Eneo), Folco Lulli (Luigi), Suzy Delair (Lucilla), Danièle Gaubert (Lidia), Nelly Benedetti (Tina), Dominique Blondeau (Ario), François Nocher (Berto), - *p.*: Iéna Productions-Raoul J. Lévy / Ceiad - *o.*: Francia-Italia, 1960 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Questi due film sono stati ampiamente citati all'ordine del giorno durante una accesa fase della « battaglia della censura ». Allora vi si poteva riferire da posizioni di campo aperto, con le bandiere al vento sui padiglioni; ora, per rimanere nella terminologia, col passare delle stagioni e con la revisione dei sistemi di controllo, almeno in Italia, non possiamo considerarli — alla pari di episodi secondari e nel quadro di una polemica in parte superata — più di due semplici « sacche ». Claude Autant-Lara, che li ha diretti, è uno dei realizzatori che più hanno avuto a che fare con le autorità censorie. Naturalmente v'è scontro e scontro. Per *Tu ne tuera pas* si trattava di una questione serissima, fino al sacro, su cui chissà quando finiremo di discutere. Per le commedie di cui ora ci occupiamo la materia del contendere verte sull'accoppiamento dei bovini e sulla « verifica della verginità ». Non v'è chi non veda come si tratti di situazioni — per quanto azzardate — ben differenti. Chi vorrà chiudere la bocca a colui che si batte per l'obbiezione di coscienza? Ma vi sono esibizioni, negli altri casi, che, anche se riguardano le vacche, possono infastidire perfino i più spregiudicati. Il cinema non deve essere esclusivamente e necessariamente, e per di più nei termini indicati, una casistica del sesso. Altrimenti, come diceva un tal Jean Grandmongin su « France - Dimanche », « diventa terreno riservato esclusivamente ai guappi. E i non - mascalzoni saranno costretti a girare al largo ».

Si deve probabilmente a un disagio dello stesso tipo se i produttori non si sono trovati d'accordo col regista per *Les regates de San Francisco,* film tutt'altro che trascurato e privo di carica drammatica, accendendo, anzitutto, una polemica interna che ha avuto per conclusione il rifiuto del regista di apporre la propria firma al film: che appare ora col nome dell'« aiuto » Roger Debelmas.

Il cupo romanzo da cui il film prende le mosse, « L'onda dell'incrociatore », è dello scrittore giuliano P. A. Quarantotti Gambini. Non si può sostenere che si tratti di un'opera d'arte che possa offrire eccezionali motivi di ispirazione visuale e psicologica per un film. Evidentemente deve essere piaciuto a Claude Autant - Lara per un tema che gli è particolarmente congeniale, se lo ha trattato anche nella *Giumenta verde*: quello dei giovanetti « voyeurs ». Il titolo del libro fu trovato dal generoso Umberto Saba, ma si esaurisce nei primi periodi: come la cartolina dell'incrociatore all'àncora nel porto, all'inizio del film. Autant - Lara preferì, come titolo, *Les regates de San Francisco,* altrettanto vago e impreciso. L'edizione italiana è diventata *Il risveglio dell'istinto,* e tutto sommato, pur nell'intenzione commerciale di mettere l'accento sugli aspetti piccanti della pellicola, il titolo è ora più aderente allo spirito dell'opera.

Quanto al confronto tra romanzo ispiratore e film, quest'ultimo mi sembra più vivo, anche se molti, e i francesi soprattutto che hanno potuto assistere alla versione integrale del film

(che dai 75 originali è ora di 67 minuti), lo hanno trovato odioso, soprattutto per la dovizia dei dettagli pornografici, che del resto erano già nel libro originale. E' lì, infatti, che il padre di Lidia vuole « esaminare » la figlia. « Fatti vedere! — urlava l'uomo lottando contro Lidia. Sei ancora « a posto » o.... L'uomo, imponendo di nuovo a Berto (che è il fratello) di avvicinarsi con la candela, le mise subito le mani fra le ginocchia. Lidia non reagì, lasciò fare; anzi, appena toccata... »

Sembra che gli operai dello stabilimento dove la produzione venne realizzata, rivoltati da certi passaggi della storia, cui Autant-Lara non intendeva evidentemente rinunciare, abbiano reagito scrivendo al presidente della loro associazione sindacale che si rifiutavano di collaborare alla ripresa di « scene così nauseanti, recitate da ragazzi minori di sedici anni (uno di essi ne aveva tredici) ». Il regista, così censurato dai suoi stessi collaboratori e dipendenti, si sarebbe difeso appellandosi alla libertà dell'arte.

Di solito, per giustificare opere come queste, non è infrequente che gli autori si riparino dietro l'usbergo della libera creazione artistica, ostentando il pretesto di una moralità. Ma nel *Risveglio dell'istinto* qualsiasi moralità risulta assente, anche se involontaria. Non si limita, il film, a descrivere la ingenuità, la impazienza, e magari le inquietudini erotiche degli adolescenti; l'irrequietezza di una provocatrice fanciulla che vuol fare all'amore a qualunque costo; ma ha tutto un campionario di tipi — sulla scena di uno stabilimento di bagni — che simboleggiano l'anarchia dei rapporti di sesso, da Autant-Lara forse vagheggiata: una madre vulcanica che non si astiene da nulla per procurarsi il proprio piacere, anche davanti al figlio testimone; la ripugnante « curiosità » del fratello; l'erotismo ottuso del vogatore Eneo; la irriguardosità del tratto tra Luigi (padre) e Lidia (figlia): rapporti, tutti quanti, senza regole e senza freni. Ma là dove tutti soffrono per qualche cosa, e la causa prima è il sesso, non può esservi che scioglimento tragico, magari anche per prestare nerbo alla sfibrata pagina letteraria. E muore uno dei tre giovanetti che danno vita alla aspra vicenda, Ario, che non conosce il proprio padre, che non riesce a stimare la propria madre, e ha visto immolato il proprio amore alle brame di Eneo: un marinaio bellastro (Terzieff) che è stato, nel porticciolo falsamente italiano, un vero gallo del pollaio, e che per poco non è finito sotto i colpi di fucile del padre di Lidia (Folco Lulli). E' l'unica logica che si può desumere dal film, nel quale i caratteri sono sommariamente abbozzati, e dove, peraltro, abbondano le luci odiose, dai tre ragazzi che guardano Eneo, nudo sotto la doccia, alla ostentazione di un paio di mutandine sporche le quali, apparse inaspettatamente in una scena del film, fanno intuire « tagli » che peraltro non devono non essere stati considerati indispensabili dagli stessi produttori, per non incorrere nel reato di « oltraggio al pudore ».

Per *La giumenta verde* non si può non rilevare lo stesso atteggiamento sfrenatamente sensuale del realizzatore, dall'età ormai vegliarda, e che un periodico francese non moraleggiante e non cattolico, « Arts et spectacles », considera addirittura, dopo questi due film, « un maniaco dalle ossessioni ridicole ». Anche qui il gusto di distruggere la famiglia, di coprirla di vergogna coi padri che favoriscono il « commercio » delle proprie figlie, e coi figli che assistono sotto il letto alle violenze esercitate sulle proprie madri (l'episodio si verifica a due riprese, e una

volta è bene illustrato dai movimenti delle molle del letto). Ce n'è quanto basta per rilevare in Autant-Lara una irresistibile spinta senile verso storie alla « Clochemerle ». Il boccaccesco rende, qui, il racconto talvolta umoroso, facendo trascurare il vero perno della questione. La commedia — situata all'epoca della invasione tedesca del 1870 — è condotta su uno stile di *pochade* abbastanza piacevole da strappare a momenti il sorriso e da far dimenticare ai più larghi l'insulto perpetrato sull'istituto familiare, dove il « comico » addenta genitori e figli, non più le mogli, secondo la tradizione della *pochade*. La tecnica è tutt'altro che vecchia e spenta: anzi viva e frizzante, col sostegno degli immancabili sceneggiatori Aurenche e Bost, e del musicista René Cloerec, le cui fanfare hanno qui parte di primo piano.

La giumenta verde è il ritratto, volere o no simbolico, di una bestia testimone della rivalità di due famiglie. Nella farsa paesana, pesante e volgare per concezione, ma spiritosa e talvolta sollazzevole nella esecuzione, la malizia si appunta sui contadini della provincia francese, interpretati saporosamente da alcuni attori efficaci, e particolarmente da un Bourvil in gran forma.

Quali conclusioni trarre, dopo questi due film, per il regista di *Diable au corps* e di *Occupe-toi d'Amélie,* di *Vive Henri IV, vive l'amour* e di *Conte di Montecristo,* di *Tu ne tuera pas* e di *Risveglio dell'istinto?* Claude Autant-Lara, è, incontrovertibilmente, un regista di alto mestiere, come Feyder, ma tutt'altro che fornito della stessa statura morale.

Onora la Resistenza, ma soffermandosi con più gusto nell'alcova, come in *Bosco degli amanti* e in *Giumenta verde*. Passa dal film impegnato alla *pochade,* dalla commedia di costume allo « storico ». Fa un po' di tutto, ma eccelle nel saporito e nel piccante. Raramente mostra di mancare di virtù tecnica, anche se più di un suo film (*L'uomo e il diavolo, Il giocatore, Bosco degli amanti, Vive Henri IV, vive l'amour,* ad esempio) è stato uno smacco. Ha fatto dei film buoni, mostrando fermamente di non temere la opinione pubblica e di non voler scendere a compromessi, ma troppe altre volte si è adattato a fare del cinema qualsiasi. Ha cercato l'aiuto dei moralmente « *engagés* » per *Tu ne tuera pas,* e l'ha ottenuto, senza curarsi, subito dopo, ottenuto il proprio scopo, di offenderli per altro verso. E' in lui un esemplare della fauna cinematografica europeo-occidentale (su cui, in un recente convegno, ha avuto a che dire anche Grigori Ciukraj) che tiene ad apparire impegnata, che si batte per la libertà dell'arte, che vuol darci messaggi anche attraverso gli « esibizionisti » e i « voyeurs »; ma sulle cui qualità interiori autentiche, dove il fustigatore di costumi dissimula l'ossessionato, o il *pitre,* è molto da dubitare. Il comportamento che traspare dalla sua carriera non può obbligare il critico a giudicare, allo stesso tempo, il regista e l'uomo, essendo il regista cinematografico un artista, quando lo è, che — immerso nella realtà della vita — non può separarsi dall'uomo, anche se pittori, musicisti, architetti (pensate a un Mondrian o a un Rotko) talvolta lo possono; o almeno noi lo crediamo.

MARIO VERDONE

Léon Morin prêtre
(Leon Morin prete)

R.: Jean-Pierre Melville. (Vedere altri dati nel n. 9, 1961).

Rivisto a un anno e mezzo di distanza, il *Léon Morin Prêtre* confer-

ma in pieno la prima impressione che se n'era avuta al momento della sua presentazione (fuori concorso) alla Mostra di Venezia 1961. Prima deficienza del film è la mancanza di una seria problematicità. Si capisce che J. P. Melville non è interessato alle questioni della scoperta di Dio, della grazia o della conversione, come a qualcuno potrebbe sembrare, anche in base al testo letterario (della Beatrice Beck) da cui il film è tratto. A lui interessa lo aspetto aspro e scabroso, e perciò, a suo modo di vedere, spettacolare, della vicenda; la corrente erotica sotterranea che vi scorre. Melville è un regista-produttore di avanzata carriera cinematografica, il quale ha al suo attivo almeno cinque o sei regìe, che vanno dal *Silenzio del mare* (da Vercors) a *Due uomini a Manhattan.* Sono i soggetti che sostengono le opere, dove è quasi sempre da riscontrare una certa insufficienza tecnica. In *Due uomini a Manhattan,* per esempio, troviamo ricattatori su cui egli volge, non immotivatamente, un indice accusatore. Ma la sua maniera di raccontare è prolissa, e denuncia debolezza nella rappresentazione. Si vede anche dalla ricostruzione — in *Léon Morin* — degli eventi bellici, dove i dettagli non risultano autentici. (Un esempio solo, anche se minimo: le uniformi degli alpini italiani). Il livello psicologico è modesto e il linguaggio insufficiente. La invenzione narrativa assente, il ritmo faticoso, e il dialogo teatrale. La parola del « narratore », cui il regista ricorre, non è una necessità di linguaggio o di stile, ma piuttosto un espediente di alleggerimento.

Nel film si narra, come è noto, la storia di una ebrea (Emmanuelle Riva) — durante la occupazione tedesca — che vuole mortificare un prete e finisce prima per subirne il fascino verbale e personale, poi per innamorarsene. Il prete è J.P. Belmondo; ma la sua tonaca nera dissimula, piuttosto, il temperamento del *blouson noir.* E' troppo disinvolto e amante del rischio, e il regista gli fa compiere azioni non necessarie, correre pericoli inutili.

Sembra più un film su un amore infelice (dove la Riva è più credibile del suo *partner*) che un film sui problemi della fede. Si muove nel buio, fotograficamente e interiormente, come quasi tutti i film di Melville. Per quanto ateo, il che comprova ancor più come non i problemi religiosi lo interessino, ma, si ripete, quelli spettacolari — poiché un prete che bacia una donna, come si mostra, ma in sogno, è pur sempre un elemento di *choc* — Melville ha voluto avere con sé un consulente ecclesiastico, Padre Lepoutre, il quale ha trovato, contrariamente a noi, una certa utilità nel film. Ha detto egli infatti: « è più per gli atei che per i cristiani. Certi ci vedono la storia di una donna che si comporta male. Io ci vedo la storia di un prete che si comporta bene ». Ma di fronte al brutto estetico, nella critica artistica, non v'è pia indulgenza che basti.

MARIO VERDONE

Phaedra
(Fedra)

R.: Jules Dassin - *s.*: Margarita Liberaki - *sc.*: J. Dassin - *f.*: Jacques Natteau - *scg.*: Max e Jacques Dony - *m.*: Mikis Theodorakis - *c.*: Denny Vachliotou, Marc Bohan - *mo.*: Roger Dwyre - *int.*: Melina Mercouri (Fedra), Anthony Perkins (Alexis), Raf Vallone (Thanos), Liza Mattet (Ercy), Olimpia Papaduca (Anna), Georges Saris (Arianna), Andreas Phillipides (Andrea), Giorgios Karoussos (il vecchio), Depy Martini (Heleni), Jules Dassin (Christos), Alexis Pezas (Dimitri), Kyrios Baladimas (Dimo), Niko Tzoyaias (Felere), Stelios Vocovits (Stavros), Marc Bohan, Lillian Ralli (sarti parigini) - *p.*: J. Dassin per la Melina Film - *o.*: Grecia, 1962 - d.: Dear.

Come *Colui che deve morire* e *La legge,* anche *Fedra* è il frutto di ambi-

zioni sbagliate. Innamorato del Sud — della gente e dei problemi, del sole e delle passioni del Sud — Jules Dassin vede nella mitica violenza del Sud, con l'ingenuo massimalismo romantico di un civilissimo « barbaro » americano (ma i suoi nonni erano ebrei di Odessa...), un'immagine di vita. Con la coerenza di chi vuole sbagliare di testa sua, è risalito questa volta addirittura alle origini, alla tragedia greca.

Per la sua *Fedra* Dassin dice di essersi scelto come modello Euripide più che Racine, *Ippolito* più che *Phaedre*. Per lui Racine è un moralista che sottolinea eccessivamente la resistenza, anzi la mancanza di reciprocità di Ippolito alla passione di Fedra. «... non ho scritto altre tragedie in cui la virtù sia messa in luce più che in questa ». Sono parole di Racine.

L'idea di partenza sembra, d'acchitto, suggestiva: trasferire la celebre vicenda nella nuova aristocrazia della Grecia moderna, quella degli armatori navali, i Livanos e i Niarchos, gli Onassis e i Goulandris che possiedono, secondo le statistiche di qualche anno fa, il 46% del naviglio mercantile internazionale.

Più che al teatro, questi rifacimenti o aggiornamenti di miti antichi sono al cinema pericolosi, sempre in bilico sul « pastiche », sull'artificio. Sapendo in anticipo quel che accadrà, anzi quel che deve accadere, si bada soprattutto al modo: come si amarono Fedra e il figliastro? come reagirà Teseo? come moriranno? E' un percorso obbligato, specialmente quando, con una preoccupazione che nasce dall'ingenuità, gli autori del film si sforzano, come in *Fedra,* di trovare a tutti i costi le analogie, gli oggetti - simbolo, gli accadimenti moderni che corrispondono a quelli del mito antico.

Il modo di Dassin è spesso discutibile, a volte insopportabile. La notte d'amore tra Fedra e Alexis che qualcuno vorrebbe spacciare come una scena di sfolgorante erotismo fa la spia a tutto il film, improntata com'è a un decadentismo anacronistico e a un turgido simbolismo il cui termine di paragone non può essere che quello del Machaty di *Estasi,* oggi francamente risibile, o quello del peggior D'Annunzio. Anche l'Imaginifico ha scritto, d'altronde, la sua *Fedra* nella quale, come in quella di Dassin, Ippolito cessa per la prima volta di essere insensibile all'amore della matrigna.

Tutto il film s'affida a un linguaggio anacronistico. Per trovare una corrispondenza alla « maestosa tristezza » della tragedia, Dassin ricorre ai modi, se non allo stile, del cinema muto. Nei suoi momenti migliori Melina Mercouri imita la Garbo, nei peggiori fa pensare a Lyda Borelli. Ma nemmeno Vallone e Perkins sono più convincenti, tanto più che ciascuno recita per conto proprio senza che il regista riesca ad amalgamare le differenti maniere. Dassin, uomo incantevole, sembra aver smarrito come regista quella lucidità di sguardo che contraddistinse il suo periodo anglo - americano.

MORANDO MORANDINI

The Children's Hour
(Quelle due)

R.: William Wyler - *s.*: dal dramma « The Children's Hours » di Lillian Hellman - *sc.*: John Michael Hayes - *f.*: Franz Planer - *scg.*: Fernando Carrere - *m.*: Alex North - *int.*: Audrey Hepburn (Karen Wright), Shirley MacLaine (Martha Dobie), James Garner (dott. Joe Cardin), Myriam Hopkins (Lily Mortar), Fay Bainter (Amelia Tilford), Karen Balkin (Mary Tilford), Veronica Cartwright (Rosalie), Mimi Gilson, Debbie Moldow, Diane Mountford, William Mims, Florence MecMichael, Sallie Brophy, Hope Summers, Jered Barclay - *p.*: W. Wyler per la Mirisch - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Dear Film.

Come George Cukor, anche Wyler è — meglio: è stato — un « woman's director », un regista che si dedica all'indagine della donna americana e dei suoi problemi. A differenza del suo collega, però, preferisce il dramma alla commedia; si ispiri a Maugham o a James, a Dreiser o a Lewis, Wyler descrive la donna come nemica dell'uomo, astuta e crudele, Lilith più che Eva. La sua collaborazione con Lillian Hellman (« Piccole volpi ») è significativa. Rappresentato verso la fine del 1934, *The Children's Hour* è il primo copione della scrittrice di New Orleans e fu ridotto per lo schermo due anni dopo dallo stesso Wyler che, per ragioni di censura, fu costretto ad apportare notevoli modifiche alla vicenda originale, modifiche percepibili sin nel titolo del film: *These Three* (La calunnia). E' passato un quarto di secolo, i tempi sono cambiati, e i costumi, così come si sono allentate le maglie del codice Hays - Johnson; è lecito pensare che Wyler sia stato indotto al « remake » dal desiderio di realizzare una versione cinematografica fedele al copione teatrale.

La vicenda è nota. E' la storia di due giovani donne che, in una cittadina di provincia del Sud, dirigono una scuola privata per ragazze di buona famiglia. Sono, Karen e Martha, amiche da molti anni: sul lavoro, come nella vita privata, la loro intesa è profonda. L'imminente matrimonio di Karen con un giovane medico non sembra dare ombra al loro sodalizio quando un avvenimento sconvolge la loro serena esistenza: una delle allieve le accusa di avere rapporti particolari.

E' una calunnia che, però, per una serie di circostanze accessorie, attecchisce e induce le famiglie a ritirare tutte le ragazze dalla scuola. A questo punto s'arriva al cuore del dramma. La calunnia rivela a Martha una verità di cui non aveva mai potuto o voluto rendersi conto, e la grida all'altra: « Ti voglio bene, ma l'amore è come dicono loro! ». Intanto la macchinazione della ragazzina è scoperta. E' la riabilitazione ma, sconvolta dal senso di colpa, Martha s'uccide.

Quelle due è un buon film d'anteguerra. Intendiamo dire che, nella sua ineccepibile ingegneria narrativa, appare lontano e freddo, inutile e anacronistico. Wyler non s'è reso conto che, trasportato ai giorni nostri, il dramma della Hellman non si regge in piedi: è verosimile oggi un casto fidanzamento tra due adulti come Karen e il medico? Come accettare la tragica conclusione dell'intrigo in un'epoca in cui l'omosessualità, tanto più se latente, è entrata nel costume? Se, dunque, la polemica antiborghese del copione non corrisponde più all'evoluzione dei costumi (e la sequenza finale al cimitero perde così la sua carica di denuncia, acquistando, al suo posto, una strana ambiguità), il meccanismo dell'infantile cabala calunniosa mostra la corda, quella di un espediente da palcoscenico.

E quel che fu definito il giansenismo registico di Wyler? Sembra intatto ma, in realtà, ne è rimasto soltanto l'involucro, è diventato accademia, algido esercizio di bella scrittura. Con un'eccezione, forse: quella carrellata su Audey Hepburn che passeggia nel giardino e che, colta da un presentimento, ritorna verso la casa affrettando gradatamente il passo.

La forza del film risiede ancora nella recitazione. Nelle parti che furono di Miriam Hopkins e Merle Oberon, Shirley MacLaine e Audrey Hepburn sono misurate, efficaci, convincenti; passata per ragioni d'età al personaggio della zia, la Hopkins colorisce sapientemente un personaggio facile da colorire. Karen Balken, la piccola e mostruosa calunniatrice, non fa dimenti-

care agli spettatori dai capelli grigi la terribile presenza di Bonita Granville. In fondo, la prima della classe è Fay Bainter, la nonna: un vero monumento del profondo Sud.

MORANDO MORANDINI

The Longest Day
(Il giorno più lungo)

Supervis.: Darryl F. Zanuck - *r.*: Darryl F. Zanuck (episodi interni americani), Andrew Marton (episodi esterni americani), Ken Annakin (episodi esterni inglesi), Bernhard Wicki (episodi esterni tedeschi), Elmo Williams (coordinatore delle sequenze di battaglia), Gerd Oswald - *s.* e *sc.*: Cornelius Ryan, dal suo libro - *episodi aggiunti scritti da*: Romain Gary, James Jones, David Pursall, Jack Seddon - *f.* (Cinemascope): Jean Bourgoin, Henri Persin, Walter Wottitz - *f. riprese dagli elicotteri*: Guy Tabary - *m.*: Maurice Jarre, Paul Anka - *scg.*: Ted Aworth, Vincent Korda, Leon Barsacq - *mo.*: Samuel E. Beetley - *aiuti r.*: Bernard Farrell, Louis Pitzelé, Gerard Renateau, Henri Sokal - *eff. spec.*: Karl Baumgartner, Karl Helmer, Augie Lohman, Robert MacDonald, Alex Weldon - *arred.*: Gabriel Bechir - *supervis. delle sequenze di azione*: John Sullivan - *int.*: Richard Burton (pilota della RAF), Kenneth More (capit. Colin Maud), Peter Lawford (Lord Lovat), Richard Todd (magg. John Howard), Leo Genn (brig. gen. Parker), John Gregson (un « pastore » inglese), Sean Connery (soldato Flanagan), Jack Hedley (uff. istruttore), Michael Medwin (soldato Watney), Norman Rossington (soldato Clough), John Robinson (ammir. sir Bertram Ramsey), Patrick Barr (comand. di squadriglia Stagg), Leslie Phillips (uff. RAF), Donald Houston (altro pilota RAF), Frank Finlay (soldato Coke), Lyndon Brook (ten. Walsh), Bryan Coleman (Ronald Callen), Neil McCallum (dott. canadese), Trevor Reid (gen. sir Montgomery), Simon Lack (maresciallo dell'aria sir Leigh-Mallory), Louis Mounier (maresciallo in capo sir Tedder), Sian Phillips (ausiliare marina), John Wayne (ten. col. Benjamin Vandervoort), Robert Mitchum (brig. gen. Norman Cota), Henri Fonda (brig. gen. Theodore Roosevelt), Robert Ryan (brig. gen. James Gavin), Rod Steiger (comand. cacciatorped.), Robert Wagner (un U.S. Ranger), Richard Beymer (soldato Dutch Schultz), Mel Ferrer (magg. gen. R. Haines), Jeffrey Hunter (serg. Fuller), Paul Anka (altro U.S. Ranger), Sal Mineo (soldato Martini), Roddy McDowall (sold. Morris), Stuart Whitman (ten. Sheen), Steve Forrest (capit. Harding), Ron Randall (Joe Williams), Nicholas Stuart (ten. gen. Omar Bradley), John Meillon (contrammiraglio Kirk), Irina Demech (Janine Boitard), Bourvil (sindaco di Colleville), Jean Louis Barrault (padre Roulland, abate di St. Mère Eglise), Christian Marquand (comandante P. Kieffer), Arletty (madame Barrault), Madeleine Renaud (madre superiora), Georges Rivière (serg. G. de Montlaur), Jean Servais (contrammiraglio Jaujard), Georges Wilson (sindaco di St. Mère Eglise), Fernand Ledoux (Louis), Maurice Poli (Jean), Alice Tissot (governante normanna sorda), Jo D'Avray (capit. di marina), Curd Jürgens (magg. gen. Gunther Blumentritt), Werner Hinz (Feld Maresc. Erwin Rommel), Paul Hartmann (Feld Maresc. Gerd von Rundstedt), Gert Froebe (serg. Kaffeeklatsch), Hans Christian (magg. Werner Pluskat), Wolfgang Preiss (magg. gen. Max Pemsel), Peter Van Eyck (ten. col. Ocker), Heinz Reincke (col. Priller), Richard Munch (gen. Erich Marcks), Ernst Schroeder (gen. Hans von Salmuth), Karl Meisel (capit. Ernst During), Heinz Spitzner (ten. col. H. Meyer), Robert Freytag (aiutante del ten. col. Meyer), Till Kiwe (capit. H. Lang), Wolfgang Luckschy (col. gen. Alfred Jodl), Wolfgang Buttner (magg. gen. Hans Speidel), Ruth Hausmeister (signora Rommel), Michael Hinz (Manfred Rommel), Paul Roth (col. Schiller), Harmut Reck (serg. Bergsdorf), Karl John (un gen. della Luftwaffe), Dietmar Schonherr (un magg. della Luftwaffe), Reiner Pendert (ten. d'artiglieria F. Theen) - *p.*: Darryl F. Zanuck (*p. ass.*: Elmo Williams) per la 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Fox.

Si è parlato, prima, di cinque o sei registi del film (con Gerd Oswald, tra gli altri), poi di tre — Andrew Marton, Ken Annakin, Bernard Wicki — al primo dei quali fu affidata la realizzazione delle scene americane, al secondo delle britanniche e al terzo delle tedesche: ma il vero responsabile può essere considerato Darryl F. Zanuck, che ebbe l'idea di tradurre in immagini il libro di Cornelius Ryan e che organizzò la colossale impresa facendola girare in Corsica, a Cipro, e in Normandia; che scelse il bianco e nero per ottenere una fotografia più crudamen-

te documentaria e per non costringere i soldati « veri » a truccarsi; che fece effettuare le ricerche per ricostruire gli episodi, quanto più possibili vicini alla verità storica, onde si potesse parlare del *Giorno più lungo,* se non come di un documentario, di un film documentato che vuole rappresentare i fatti come si sono svolti, senza l'artificio del racconto romanzato. E invero il film, pur con la cura tecnica con cui è stato composto, e per cui tutti e tre i registi nominati si fanno raccomandare, specie il Marton che è specialista in sequenze di azione senza sosta e senza respiro, come ce lo ricorda la celebre corsa nel circo di *Ben Hur,* si fa facilmente rapportare alla mentalità e alle vedute dello Zanuck: il quale ha il merito di aver messo in movimento un armamentario (costato dieci milioni di dollari) che, in un certo senso, potrebbe sembrare in antitesi con le vedute di Hollywood. Film corale essendo *Il giorno più lungo,* film senza stelle, film senza storie individuali che non si riflettano in quella corale del 6 giugno 1944, giorno storico dell'attacco all'Europa. Eppure, anche se non nella concezione da cui è partito, Hollywood si riconosce ancora nel film: nel voler meravigliare coi sessantuno attori di fama internazionale, con i 120.000 metri di pellicola girati, con le migliaia di comparse, con la mobilitazione della Sesta Flotta statunitense. Per contro, v'è l'intento scoperto di dire i fatti come sono accaduti, di far sparire — simbolicamente — i grossi nomi di attori nella massa, di far partecipare, ove possibile, i veri aerei, carri armati, e magari anche le persone. Il che fa concludere che il film, che non può non dirsi hollywoodiano, è purtuttavia da considerare quale esempio di un tentativo di rinnovamento, che d'altronde non rinuncia a tutte le preoccupazioni, i comodi, e le abitudini di Filmland. E' uscito, quasi contemparaneamente, l'italiano *Quattro giornate di Napoli.* E non si può non felicitarsi che, identico nel metodo, meno stupefacente per tecnica, il film di Loy supera l'americano almeno per una maggiore presenza umana: che non è fatta di comparse, di uniformi, di mezzi, ma nasce meglio dall'intimo.

Vi sono episodi, nel film di Zanuck, che sanno di autentico, attinti come sono alla realtà dei fatti: l'ufficiale americano (John Wayne) che ferito alla gamba dirige il suo reparto facendosi trasportare su una carretta portamunizioni, il paracadutista rimasto impigliato nel campanile, il francese che non vuol lasciare la sua casa, l'ufficiale tedesco che esce di notte con gli stivali infilati controgamba. Ma certo la scena di fondo non è autentica quanto quella del film di Loy: e, più che accorgersene con gli occhi, si sente. Quando c'è John Wayne in scena, poi, anche il fatto vero diventa bravata da romanzo, e l'eroe anonimo, mito.

Tutto sommato, si deve riconoscere più d'ogni altra cosa, al film, una grossa carica spettacolare, che raggiunge lo scopo tramite vari strattagemmi e ingredienti, i quali non si fanno notare come componenti estetiche, ma quali congegni di sicuro funzionamento. E poiché il colossale supercongegno arriva in porto con dignità, eliminando le personalità creative e collaboratrici, rapportando tutto il prodotto alla mente che ha voluto, destinato incarichi, selezionato, eliminato, non si può non dire tutto il buono possibile, e tutti i limiti, del film, che pensando al suo producer-autore: Zanuck.

Le altre « mani » (di Annakin, di Marton, di Vicki) non sono però cancellate del tutto dall'onnipresente produttore, il quale ha anche girato alcune scene: e gli inglesi con la cornamusa in testa sono presentati all'inglese, gli

ufficiali tedeschi che si adoperano per ottenere rinforzi si denunciano di « habitus » e « mens » germanici, l'americano in carretta è creatura tipica dei film americani di guerra. Ce n'è abbastanza per sottolineare, attraverso le varie ibridazioni, innesti, trapianti, una pianta che è esteriormente vigorosa, intimamente alterata e cangiante.

Un cenno a parte merita l'atteggiamento, cui accennavamo, che il film assume nei riguardi dei tedeschi. Anche qui — come troppe altre volte è avvenuto — si vive in « benevola » atmosfera anti-hitleriana, per quanto non eccessivamente sottolineata, e soprattutto gli strateghi rappresentati han l'aria di farci credere che « se Hitler non avesse dormito » e « i rinforzi fossero arrivati », qualcosa sarebbe cambiato... Nulla sarebbe cambiato perché l'armata del « giorno più lungo » non era abbandonata all'imprevisto e al casuale. Le ondate si sarebbero succedute come l'acqua lambisce di continuo la spiaggia, fino allo sforzo più profondo e duraturo.

MARIO VERDONE

Wir Wunderkinder
(Finalmente l'alba)

R.: Kurt Hoffmann - *s.*: dal romanzo « Wir Wunderkinder » di Hugo Hartung - *sc.*: Heinz Pauck, Günther Neumann - *f.*: Richard Angst - *m.*: Franz Grothe - *testo delle canzoni*: G. Neumann - *scg.*: Franz Bi, Max Seefelder - *mo.*: Hilwa von Bors - *int.*: Hansjörg Felmy (Hans Boeckel, intellettuale piccolo-borghese), Robert Graf (Bruno Tiches, il carrierista), Johanna von Koczian (Kirsten), Wera Frydtberg (ex-fidanzata di Hans), Elisabeth Flickenschildt (Frau Meisegeier) Wolfgang Neuss e Wolfgang Müller (il duo del Kabarett), Ingrid Pan, Ingrid van Bergen, Jürgen Goslar, Tatjana Sais, Liesl Karlstadt, Michael Lang, Peter Lühr, Hans Leibelt, Lina Carstens, Pinkas Braun, Ernst Schlott, Ralf Wolter, Horst Tappert, Franz Fröhlich, Ludwig Schmid-Wildy, Karl Lieffen, Otto Brüggemann, Helmut Rudolph, Helmut Brasch, Karen Marie Löwert, Emil Hass-Christensen, Michael Burk, Rainer Penkert, Fritz Korn - *p.*: Filmaufbau-Costantin, Monaco - *o.*: Germania Occ., 1958 - *d.*: regionale.

Aria di cabaret, anzi di « Kabarett », in questa ballata satirica cui furono assegnati il Globo d'Oro dell'Associazione della Stampa Estera di Hollywood « per la miglior commedia cinematografica straniera del 1959 » e una medaglia d'oro al Festival di Mosca 1959. Günther Neumann, suo sceneggiatore e paroliere, collaborò a *Berliner Ballade*. La struttura della ballata è ciclica, da « cavalcata » storica: si comincia negli Anni Venti, indugia sulla vigilia della scalata delle camicie brune al potere (sono le pagine più argute e criticamente più penetranti), zompa sulla guerra e la catastrofe per arrivare ai giorni nostri, alla Germania del « miracolo ».

La ballata segue le vicissitudini parallele di due giovanotti tedeschi: Hans Boeckel, intellettuale liberale che al nazismo si oppone passivamente e ne è travolto, e Bruno Tiches che del nazismo si serve per la sua arrampicata sociale come gerarchetto e che ritroviamo, poi, nella democrazia di Adenauer e di Ehrardt, nei panni di un ricco industriale, deciso a far licenziare l'ex compagno di scuola che, dalle colonne del suo giornale, ha avuto la spudoratezza di riattacciargli i suoi trascorsi politici. Prima di poter mettere in atto il suo proposito, precipita nella tromba di un ascensore in riparazione. Questo sberleffo finale, di un grottesco alla Buñuel, è così commentato da una strofetta degli « chansonniers »: « Eccone uno di meno. Peccato che in Germania non ci siano abbastanza ascensori ».

Il film ha anche una parte sentimentale che, pur non mancando di garbo, soprattutto per merito della graziosa Johanna von Koczian, dà troppo e

troppo spesso nel dolciastro, togliendo spazio e incisività alla satira. *Finalmente l'alba* (un titolo idiota) è apprezzabile nei limiti angusti della sua disinvoltura artigianale, quella di Kurt Hoffmann di cui conosciamo *Le confessioni del filibustiere Felix Krull* (1957) e *Das Wirthaus im Spessart* (1958); di quest'ultimo film Hoffmann ha girato una spiritosa variazione satirica: *Gli spettri del castello di Spessart* con Liselotte Pulver, sua attrice preferita, che ha avuto molti elogi da Ugo Casiraghi. Quello di Hoffmann è, insomma, un cinema di confezione, abile e superficiale, stilisticamente anonimo, efficace sul piano dell'intrattenimento; non si possono, però, trascurare le sue intenzioni satiriche che in *Finalmente l'alba,* contrariamente alla maggior parte dei film tedeschi rivolti all'evocazione del passato nazista, non sono né reticenti né ipocrite.

MORANDO MORANDINI

Westfront
(Westfront 1918)

R.: Georg Wilhelm Pabst - *s.*: dal romanzo « Vier von der Infanterie » (Quattro fanti) di Ernst Johannsen - *sc.*: Ladislaus Vajda, Peter Martin Lampel - *f.*: Fritz Arno Wagner, Charles Métain - *scg.*: Ernö Metzner - *mo.*: Hans Oser - *int.*: Gustav Diessl (Karl, il soldato-operaio), Fritz Kampers (il grosso soldato contadino), Claus Clausen (l'ufficiale), Hans Joachim Moebius (lo studente), Jackie Monnier (la ragazza francese), Hanna Hoessrich (la moglie di Karl), Else Heller (la madre di Karl), Gustav Püttjer (l'amburghese), Carl Balhaus (il garzone macellaio), Vladimir Sokoloff (un cuciniere), Otto Wernicke (un ferito), Aribert Mog, André Saint-Germain, Lotte Lang - *p.*: Seymour Nebenzal per la Nero Film - *o.*: Germania, 1930 - *d.*: regionale.

Decimo film di Pabst, *Wastfront* 1918 segue a *Die Weisse Hölle von Piz Palü* (1929 - regia con A. Fanck) e precede *Die Dreigroschenoper* (1931). Sono, in Germania, gli anni dell'insicura, debole e contradditoria repubblica di Weimar; sono, nel cinema tedesco, gli anni di *L'angelo azzurro, Ragazze in uniforme, Emilio e i detectives;* sono, nel cinema pacifista e antimilitarista tedesco, gli anni di *Il capitano di Koepenick* (il primo, quello di Richard Oswald), di *Niemandsland* di Trivas, *Dreyfus* dello stesso Oswald. E nel 1929 Remarque pubblica « Im Westen nichts Neues ».

Più che una vicenda romanzesca, il film espone una situazione drammatica: nell'ultimo anno di guerra un plotone di fanteria tedesca, al comando di un tenente, cerca disperatamente di mantenere la posizione contro gli attacchi delle truppe francesi. Su questo sfondo tragicamente statico — l'usura terribile della guerra di trincea — risaltano una mezza dozzina di personaggi e due vicende private: l'idillio di un tedesco, lo studente, con una ragazza francese e il viaggio in licenza di Karl, che, tornato a casa, scopre la moglie tra le braccia di un giovane macellaio.

Questi due episodi, convenzionali e convenzionalmente narrati, intinti come sono di un naturalismo da tardo Ottocento, hanno una precisa funzione ideologica al servizio del pacifismo umanitario che è la base del film. Il primo è il solito, generico appello all'amore al di sopra delle barriere nazionali e belliche; oltre a sottolineare, con un argomento così umano da sfiorare la banalità, la condanna della guerra (« *Non bisognerebbe mai lasciar sola la moglie per tanto tempo...* » dice al figlio la madre di Karl), serve a creare un'alternativa ambientale alla situazione dominante: una parentesi sulla guerra vista dalla parte dei civili, l'altra faccia della stessa sanguinosa follia: le code davanti ai negozi di generi alimentari, la fame. E' anche per fame che la moglie di Karl ha com-

messo adulterio; e la pietà di Pabst comprende anche l'altro, il giovane macellaio: l'indomani si deve presentare al distretto, pure lui indosserà una divisa per andare a morire per la patria e per il Kaiser nel fango della prima linea. E' il tratto più toccante, e meno convenzionale, dell'intero episodio.

Anche a trent'anni di distanza, quel che colpisce maggiormente in *Westfront* 1918 è il premeditato accanimento, il tetro puntiglio, il freddo furore con cui Pabst descrive gli orrori, la miseria, la mostruosità della guerra di trincea. Il gusto figurativo del regista, che nella progressiva decadenza degli anni Trenta e Quaranta diventerà decorativo, si cimenta qui direttamente con la realtà, non limitandosi a rispecchiarla; ampliandola e intensificandola, la ricrea e la interpreta.

E' un verismo potente e forsennato, sempre ai limiti dell'espressionismo, con qualche rapida escursione nel simbolismo — la statua intatta del Cristo nella chiesa in rovina — che, però, Pabst controlla continuamente. Non mancano né le ingenuità naturalistiche né le concessioni melodrammatiche ma la tetra grandezza della tela di fondo è ancora intatta, e almeno in un momento assurge al cielo della poesia tragica: nell'immagine del tenente tedesco impazzito che grida « Urrah! » e continua a urlare mentre lo trascinano, tra i gemiti e le grida degli agonizzanti, in una chiesa diroccata trasformata in ospedale. Ma si contano altre pagine degne di memoria: la mano dello studente che affiora dal fango di una buca, dove è stato ucciso da un soldato coloniale francese (che agonizza per diversi giorni a pochi passi dalla trincea tedesca), i carri armati francesi che emergono dalla nebbia. Valgono ancor oggi le osservazioni dei vari critici, tra i quali lo Spottiswoode, sulla padronanza del mezzo sonoro che Pabst dimostra, ammirevole soprattutto se si considera l'epoca in cui il film fu realizzato.

Sui limiti del film — meglio: della sua efficacia ideologica — sembra facile concordare col Kracauer quando osserva che « a questa condanna della guerra (Pabst) non accompagna il minimo accenno alle sue cause, e tanto meno un loro esame ». E prosegue: « A parte le poche note pacifiste nella sequenza dell'ospedale, nel suo complesso *Westfront* 1918 non è che un esame impersonale degli orrori della guerra. Metterli in mostra è l'arma favorita dei molti pacifisti che si cullano nell'illusione che il semplice spettacolo di simili orrori basti a distogliere la gente dalla guerra ».

Si può osservare, però, che è un'illusione anche quella di credere che una rappresentazione più realistica e critica della guerra e delle sue cause basti a distogliere la gente dal farla. L'arte non si può giudicare in base alla sua efficacia pratica, educativa, anche perché l'efficacia, l'utilità, la capacità di persuasione sono spesso più presunte che dimostrate.

Ci sembra più giusto osservare che i limiti ideologici del film sono, in fondo, quelli della socialdemocrazia tedesca di quel tempo, i limiti della cultura in cui Pabst visse e agì e di cui fu un puntuale interprete: quella degli Zweig e di Fallada, di Carossa e di Feuchwanger, di Doeblin e di Kästner, anche quella di Brecht ma soltanto in parte, come eloquentemente rivela la versione pabstiana dell'« Opera da tre soldi ». Ne si può dimenticare la ricettività di Pabst nei confronti di Marx e soprattutto di Freud, il che, sempre se si tiene conto delle date, non è una nozione trascurabile.

La sua statura d'artista è, insomma, non la sua importanza culturale. In

quest'ambito il valore di *Westfront* 1918 resiste al tempo: anche oggi è un'opera che serve, per dirla con Maupassant, a disonorare la guerra.

MORANDO MORANDINI

Harold Lloyd's World of Comedy

(A rotta di collo [Il mondo di Harold Lloyd])

Antologia composta da brani dei seguenti film di Harold Lloyd: *Safety Last* (*Preferisco l'ascensore!*) - *p.*: Hal Roach, 1923 - *r.*: Fred Newmeyer, Sam Taylor - *s.* e *sc.*: H. Roach, S. Taylor, Tim Whelan - *f.*: Walter Lundin - *int.*: Harold Lloyd, Mildred Davis, Noah Young, Bill Strother, Anna Townsend, Westcott B. Clarke, Mickey Daniels; *Hot Water* (*La suocera domata* o *Il re degli scapoli*) - *p.*: H. Lloyd-Paramount-Pathé, 1924 - *r.*: Fred Newmeyer, Sam Taylor - *s.* e *sc.*: S. Taylor, John Grey, Tim Whelan, Thomas J. Gray - *f.*: Walter Lundin - *int.*: H. Lloyd, Jobyna Ralston, Josephine Crowell; *The Freshman* (*Lui e la palla* o *Viva lo sport!*) - *p.*: H. Lloyd-Paramount, 1925 - *r.*: S. Taylor, F. Newmeyer - *s.* e *sc.*: S. Taylor, John Grey, Ted Wilde, Tim Whelan - *f.*: Walter Lundin - *int.*: H. Lloyd, Jobyna Ralston, Brooks Benedict, Joseph Harrington, Hazel Keener, Charles Farrell; *Why Worry?* (*Accidenti che tranquillità!* o *La scuola dei milionari*) - *p.*: Pathé, 1923 - *r.*: F. Newmeyer, S. Taylor - *s.*: S. Taylor - *f.*: W. Lundin - *int.*: H. Lloyd, Jobyna Ralston, Wallace Howe, John Aasen, James Mason sr., Cyril Chadwick; *Girl Shy* (*Tutte o nessuna* o *Le donne, che terrore!*) - *p.*: Pathé, 1924 - *r.*: S. Taylor, F. Newmeyer - *s.* e *sc.*: S. Taylor, Ted Wilde, Tommy Gray, Tim Whelan - *f.*: W. Lundin - *int.*: H. Lloyd, Jobyna Ralston, Richard Daniels, Charlotte Griffin; *Movie Crazy* (*Frenesia del cinema* o *Follie del cinema*) - *p.*: Paramount, 1932 - *r.*: Clyde Bruckman - *s.*: Agnes Christine Johnston, Felix Adler e John Grey - *sc.*: Vincent Lawrence - *f.*: W. Lundin - *int.*: H. Lloyd, Constance Cummings, Mary Doran, Kenneth Thomson, Louise Closser Hale, Spencer Charters, Robert McWade, Noah Young; *Feet First* (*Piano coi piedi!*) - *p.*: Paramount, 1930 - *r.*: Clyde Bruckman - *s.*: John Grey, Alfred A. Cohn - *sc.*: Felix Adler, Lex Neal, Paul Gerard Smith - *f.*: W. Lundin, Henry Kohler - *int.*: H. Lloyd, Barbara Kent, Robert McWade, Noah Beery sr., Liliane Leighton, Alec Francis; *Professor Beware* (*Il prode Faraone*) - *p.*: Paramount, 1938 - *r.*: Elliott Nugent - *s.*: Crampton Harris, Francis e Marion Cockrell - *sc.*: Delmer Daves - *adatt.*: Jack Cunningham e Clyde Bruckman - *f.*: Archie Stout - *int.*: H. Lloyd, Phyllis Welch, Raymond Walburn, Mary Lou Lender, Lionel Stander, Sterling Holloway, Clara Blandick, Ward Bond, Leonid Kinskey, Guinn Williams, Cora Witherspoon, Spencer Charters, Etienne Girardot - *coordinam.*: Harold Lloyd - *commento*: Art Ross - *m.*: Walter Scharf - *mo.*: Duncan Mansfield - *p.*: Harold Lloyd e Jack Murphy - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Le fortunate antologie del vecchio cinema comico americano che Robert Youngson ci ha offerto in questi anni (nel 1957 *The Golden Age of Comedy,* Cavalcata della risata, nel 1959 *When the Comedy Was King,* La parata dell'allegria, nel 1960 *Days of Thrill and Laughter,* Emozioni e risate) hanno risvegliato negli spettatori il gusto per una comicità ormai scomparsa, sì da consentire ora l'affacciarsi anche di antologie più determinate relativamente ad un'epoca, ad uno stile o ad un personaggio. *Harold Lloyd's World of Comedy* fa il punto su un comico che fu, specie fra il '20 ed il '30, popolarissimo e la cui attività, con lunghe pause, si è portata avanti sino ad anni recenti (quando egli interpretò e produsse, a dire il vero senza un grande esito, un film di Preston Sturges). L'antologia ha il pregio, inoltre, d'essere stata cucita insieme dallo stesso Lloyd, che ha saputo individuare il meglio di sé e coraggiosamente scartare tutti i primi anni di lavoro, quelli in cui si rifaceva banalmente a Chaplin (la serie « Lonesome Luke », realizzata per la Rolin, cioè per Hal Roach e per se stesso). Rivedendo in brani i film dell'antologia (tutti venuti a suo tempo in Italia) ci si accorge della legittimità dell'ambizioso titolo che promette un perso-

nale « mondo comico »; e difatti, se quanto di buono ci fu in Sennett non è dimenticato, egli si preoccupa sempre di far ridere attraverso un personaggio e non più solo per delle situazioni esplosive. La lunga sequenza di *Girl Shy* (Tutte o nessuna *o* Le donne, che terrore!, 1924) di Sam Taylor e Fred Newmeyer costituisce forse il miglior esempio di inseguimento nato sul ceppo della formula « mozzafiato » di Mack Sennett: Harold, per giungere in tempo ad impedire una cerimonia nuziale, attraversa la città cambiando ad ogni passo di mezzo, dal cavallo all'auto fino a impadronirsi d'un intero tram; il cambio dei mezzi, gli incidenti che sopravvengono, il rischio di sfracellarsi ad ogni passo, insomma l'allegro pandemonio che l'innamorato Harold combina sono resi con un ritmo perfetto e con una continua originalità che mantiene viva una piacevole « suspense ». Qui, peraltro, l'antologia mette in luce più le doti — di scaltri mestieranti di vecchia e buona scuola — dei due registi (Taylor legato anche al nome di Laurel e Hardy, Newmeyer invece soprattutto a quello di Lloyd) che non quelle dell'attore, che, proprio perché la formula è quella sennettiana dell'uomo-come-cosa dominato dall'azione e mescolato ad un universo impazzito, potrebbe essere agevolmente sostituito da qualsiasi altro, ad esempio da un Semon. Il brano serve ad indicare un polo estremo delle comiche di Lloyd, ma l'antologia si appoggia per il resto ad una scelta molto diversa, dove domina, come si diceva, il personaggio. Pure, se ben osserviamo, l'attore avrebbe avuto, in apparenza, tutto da guadagnare a servire da spunto ad una farsa sfrenata anziché richiamare su di sé l'attenzione; colpito nel '17 da una bomba che gli era scoppiata in mano mentre posava per una foto pubblicitaria, Harold Lloyd ha una mano artificiale ed il viso rifatto dalla plastica; non gli era possibile, dunque, sviluppare uno stile mimico, né puntare su una particolare espressività del volto, che risulta sempre un po' legnoso. Ma qui sta il suo merito, d'aver lottato contro i propri limiti, soccorrendo con l'inventiva, creando un personaggio vero, credibile, che fa ridere ma con cui lo spettatore può identificarsi, d'aver cercato, insomma, e molto spesso raggiunto, una dimensione realistica, puntando più sulla satira — una satira bonaria al costume — che non alla farsa. Possedendo un volto piuttosto comune e non potendo storcerlo in smorfie alla Chaplin, Lloyd volle accentuare l'apparenza di un tizio qualunque; per individuarsi inforcò un paio di occhiali e si mise in testa un cappello di paglia, come un giovane impiegato un po' miope che veste correttamente, parla sottovoce, si muove educatamente nella vita quotidiana, uno fra i tanti. Esemplari sono i due lunghi brani di *Hot Water* (La suocera domata *o* Il re degli scapoli, 1924) ancòra di Taylor e Newmeyer; prima vediamo Harold in tram, alle prese con vari pacchi ed una scimmietta, sempre più imbarazzato via via che combina pasticci con gli uni e con l'altra, dove l'elemento comico è dato sia dalle « gags » sia dalla reazione psicologica del giovanotto a quanto gli accade. L'altro brano riguarda l'acquisto della prima automobile, evento « storico » per la famiglia da solennizzare con un giretto in città con moglie, suocera e figli; inesperto della guida, impressionato dal traffico e, naturalmente, sfortunato, Harold finirà per sfasciare del tutto la macchina nuova, ma per gradi, con un crescendo di trovate spiritose che tanto più divertono quanto più lo spettatore vede, deformati dalla satira, situazioni e perso-

naggi della sua vita di tutti i giorni. Sempre divertente rimane anche la sequenza, tratta da un suo film sonoro rieditato qualche anno fa, *Movie Crazy* (Frenesia del cinema *o* Follie del cinema, 1932) di Clyde Bruckman, dove Harold, capitato, con un invito ottenuto per caso, ad una festa di gente altolocata, scambia alla « toilette » per errore la sua giacca del frak con quella d'un illusionista, sicché poi, ogni volta che si muove per la sala, gli escono d'ogni parte fazzoletti, conigli, uova e via dicendo senza che, fino alla fine, egli si renda conto — e questa è la vera trovata — che tutto vien fuori dalla sua giacca. L'improntitudine, la distrazione, il non accorgersi delle cose più macroscopiche è una delle caratteristiche comiche del personaggio. Si veda l'episodio della rivoluzione messicana di *Why Worry?* (Accidenti che tranquillità *o* La scuola dei milionari, 1923), sempre di Taylor e Newmeyer, gustosa parodia dei film sul Sudamerica, in cui Harold passa per le strade d'una città agitata dalla rivolta, dove si spara e si ammazza, senza letteralmente accorgersene. Non si finirebbe di citare; diciamo solo che non mancano due esempi di acrobazie sui grattacieli, quella famosa dell'orologio in *Safety Last* (Preferisco l'ascensore!, 1923) ancòra di Taylor e Newmeyer, il più popolare film di Lloyd, e quella, più elaborata e con una trovata finale fragorosa (Harold, dopo aver pericolosamente spenzolato in aria, è riuscito a guadagnar terra scendendo lungo la parete del grattacielo ma non s'è accorto d'essere ormai a un centimetro dal marciapiede e continua ad aggrapparsi disperato mentre un capannello di curiosi lo guarda stupito credendolo matto) di *Feet First* (Piano coi piedi!, 1930) di Clyde Bruckman. Queste sequenze acrobatiche, che fecero pensare al grande pubblico che Lloyd fosse una sorta di Douglas Fairbanks, erano in realtà risultato di trucchi, ma la continuità fra apparizioni di Harold e della sua controfigura nello sfondo realistico del baratro che si apre sotto la cima d'un grattacielo, è sorprendente, frutto d'un mestiere di classe. Oltre ai brani citati, l'antologia ne comprende altri tratti da *The Freshman* (Lui e la palla *o* Viva lo sport!, 1925) di Taylor e Newmeyer, e da *Professor Beware* (Il prode Faraone, 1938) di Elliott Nugent. Un panorama vario e ricco, che consente di confermare, anche alla prova dell'immutato favore del pubblico di fronte all'umorismo dell'antologia, la vitalità di Harold Lloyd, il cui tipo originale di giovanotto timido e qualunque sarà ripreso, più tardi, con altri sviluppi, da Danny Kaye. Con Laurel e Hardy, Lloyd dimostra, alla prova del tempo, quanto consistente fosse la strada del comico imboccata da Hal Roach — di cui fu il primo collaboratore — in contrasto con quella di Sennett.

ERNESTO G. LAURA

I libri

ISTVAN NEMESKURTY: *A Mozgoképtol a Filmmuveszetig - A Magyar Filmesztetika Tortenete* 1907-1930 (t.l.: Dal cinematografo all'arte del film. Storia dell'estetica cinematografica ungherese), Magveto Konyvkiado, Budapest, 1961.

Se non fosse stato con me a più riprese l'autore di questo fondamentale libro sul cinema magiaro, « Bianco e nero » non potrebbe riferire dell'opera, date le difficoltà linguistiche che ostacolano, per la maggior parte delle persone colte italiane, la consultazione di opere edite in Ungheria. D'altronde, anche Béla Balázs come avrebbe potuto essere divulgato in Europa, senza ritardi, se non avesse avuto — sia detto paradossalmente — la fortuna di vivere qualche tempo in esilio e non avesse stampato le sue prime opere in lingua tedesca?

Il volume prende le mosse, naturalmente, dalle origini del cinema unghe-ese, di cui Nemeskurty traccia un compiuto panorama storico. Il primo film a soggetto, nota, è *A tanc* (t. l.: La danza, 1901) di Bela Zsitkovsky. Caratteristica principale del libro è di sviluppare, insieme, il disegno della storia del cinema ungherese, e quello della letteratura cinematografica. Pertanto l'autore nota, nel secondo capitolo, l'eccezionale sviluppo della stampa cinematografica locale, che dà i primi risultati culturali degni di rilievo. Non ne noterò gli aspetti essenziali perché lo stesso autore, in questo fascicolo, pubblica un succinto ma significativo ragguaglio sui primi critici e teorici ungheresi.

Un capitolo interessante è dedicato al primo cinema statalizzato del mondo, quello fiorito all'epoca di Bela Kun. In questi anni gli interessi culturali cinematografici aumentano sia nei giornali per cineasti che nei periodici letterari. Nascono le riviste teoriche (« Filmjatek », « Filmkultura ») e si pubblicano libri sullo stesso argomento.

Il volume si presenta, in appendice, con una ricca parte filmografica comprendente oltre cinquecento film, con una storia delle ditte e dei teatri di posa ungheresi, con una lista completa delle riviste ungheresi dell'epoca del « muto » con un elenco di tutti i film realizzati nel periodo Bela Kun (trenta circa), ed elenchi di registi, tecnici e attori, tra cui troviamo Paul Fejos, Geza Von Bolvary, Mihaly Kertesz (cioè Michael Curtiz), Alexander (Sandor) e Zoltan Korda, Victor Varconi, e, tra i registi stranieri operosi in Ungheria, Joseph Stein, Carl Wilhelm, Raymond Pellerin, nonché l'italiano Cavaliere Renato Bulla del Torchio, che diresse *A siron tul* (t. l.: Al di là della tomba, 1913), di produzione Lyra, una società fondata da italiani. Un ritratto di questo regista, sconosciuto in Italia, si trova nella rivista « Filmujsag », n. 8, 1922.

Tra i film più importanti della pro-

duzione muta — di cui il libro ha una ricca documentazione fotografica — Nemeskurty mi segnala: *Noverek* (t. l.: Le sorelle, 1912) di Odon Uher; *Az Agyu es harang* (t.l. Cannone e campagna) di Imre Pinter (1915). E' questo forse il primo film caricaturale di personaggi viventi: e ne fanno le spese i Reali d'Italia e Gabriele D'Annunzio. Un fotogramma ci mostra la Regina Margherita e Vittorio Emanuele III interpretato da un nano. In un altro vediamo il Poeta Soldato. Era probabilmente un film fatto per propagandare la guerra contro l'Italia, in un periodo e in un paese dove non era affatto sentita. Il film era pagato dal Governo e destinato ai soldati ungheresi, che si rifiutavano di combattere contro gli italiani.

Le riviste di cinema, a questa epoca, fiorivano tutte nella stampa di opposizione. Si vedono fin dal 1913, nelle riviste, spunti critici, nelle vignette, contro il mondo germanico guerrafondaio. Nemeskurty riporta anche documenti di vario genere e manifesti; tra questi quello che annuncia *Ma es holnap* (t. l.: Oggi e domani) che è il primo film di lungo metraggio ungherese, probabilmente diretto da Michael Curtiz. Uscì il 14 ottobre 1912.

Altre pellicole notevoli: *Az czüst Kecske* (t. l.: Il capro d'argento, 1916) e *A farkas* (t. l.: Il lupo, da Molnar, 1916) di Michael Curtiz; *Harrison es Barrison* (t. l.: Harrison o Barrison, 1917) di Alexander Korda; *Csaplarosne* di Jeno Janovics, film realistico, desunto da un'opera di Petofi (1917); *A golyakalifa* (t. l.: Il califfo delle cicogne, da Mihaly Babits, 1917) di A. Korda su un caso di doppia personalità; *Isten hozzad szerelem!* (t.l.: Addio amore, 1919) desunto da un romanzo di Matilde Serao; *A Muveszet diadalutja*, una vita di Ferenc Lehar da lui stesso recitata e diretta da Emil Yustitz (1918); *A Pal utcai fiuk* (t. l.: I ragazzi della via Pal, da Molnar) di Bela Balogh (1924) girato nell'ambiente originale; *A megbuvoltek* (t. l.: I demoni) di Gyula Gal, da Dostojevsky: *Tegnap* (t.l.: Ieri) di Lajos Lazar pe *Dezso Orban* (1919), della Proletariakademiaprodukcio. Secondo Nemeskurty, Eisenstein deve aver visto questo film prima di realizzare *Sciopero*.

A pagina 209 il libro parla di un celebre congresso su cui pochi hanno scritto. Tenutosi a Parigi il 22-24 giugno 1925 raccolse molte celebrità del cinema: Griffith, Rex Ingram, Chaplin, De Mille, Fitzmaurice, Stroheim, Allan Dwan, Fred Niblo, Sidney Olcott, James Cruze, Lupu Pick, Joe May, Karl Grune, Murnau, Wiene, Lang, Stiller, Benito Perojo, Carmine Gallone, Augusto Genina, Amleto Palermi, Dupont.

Il volume di Nemeskurty si occupa anche del contributo ungherese al film di avanguardia. Ma su questo argomento, grazie allo stesso storico, mi sarà possibile tornare con uno scritto a parte.

MARIO VERDONE

ALESSANDRO CERVELLATI: *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, collezione « Mondo popolare » (Ed. Avanti!), 1961.

« Questa sera grande spettacolo »: il circo si annunciava in passato — ma spesso avviene anche oggi — con la « parata ». Erano sfilate pubblicitarie che risalivano, se si vuole, alla carrozza di Capitan Fracassa e ai carri dei comici dell'arte. Gli attori arrivavano nei villaggi e nelle piazze già truccati e con gli abiti della rappresentazione. I *clowns* facevano lazzi, i cavallerizzi sorridevano agli astanti facendo camminare i destrieri con passetti da « alta scuola », i forzuti mostravano i muscoli

e la banda suonava festosamente. Oppure, alla fiera, davanti ai padiglioni delle meraviglie, un campanello o una tromba, attiravano il pubblico, e un « numero » ridotto veniva eseguito vicino alla « Cassa » per invogliare i passanti ad acquistare il biglietto e ad entrare.

Con lo spettacolo cinematografico si cominciò allo stesso modo. C'era il campanello, nel cinema del quartiere, ad avvertire del prossimo inizio dello spettacolo; oppure, all'epoca del « cinéma forain », una di quelle uccelliere col meccanismo da automa dove il richiamo era dato dal fischio di un volatile di metallo. Si vedono ancora nei musei consacrati al cinema.

Ma i numeri più grandiosi venivano annunciati dalle stesse fiancate delle « carovane »: dove erano effigiate la America, l'Asia, l'Africa, l'Oceania, e corse con bighe, lotte di gladiatori, domatori alle prese con le belve, incendi. Il cinema sostituì alle figurazioni dei carri (che particolarmente l'americano Conover ha studiato in curiose, preziose e stimolanti pubblicazioni sotto la sigla della « Union des Historiens du Cirque ») i grandi manifesti pubblicitari, i quali, specialmente nei film di azione e di massa, richiamavano alle più robuste scene intagliate a basso rilievo sui fianchi dei vagoni circensi; e se oggi se ne vedono di meno è soltanto per quella « guerra di manifesti » che gli esercenti hanno iniziato con fermezza con le amministrazioni comunali. Anche le abitudini del pubblico, d'altronde, sono cambiate, ed è più facile guardare un avviso pubblicitario sulla pagina degli spettacoli di un quotidiano che un manifesto stradale, specialmente nelle città dove il traffico obbliga a non fare soste.

Naturalmente non è così dappertutto. Sovente si ritrova, in Africa e in Asia, anche per lo spettacolo cinematografico, la consuetudine della « parata ». Ricordo in una città dell'India, Auraghabad, di aver visto un corteo con banda in testa che annunciava uno spettacolo cinematografico infrasettimanale. A Benares, poi la « parata » era eseguita con barche, sul Gange, in mezzo alla folla dei fedeli. E se i santoni chiamavano a raccolta agitando un campanello per la lettura dei versetti sacri, sulla barca un altoparlante trasmetteva le canzoni del film.

Il libro che Alessandro Cervellati ha scritto per la bella collana « Mondo popolare » diretta da Roberto Leydi (dove sono apparsi anche « La piazza » e « Marionette e burattini »), non trascura, dunque, questo aspetto della vita circense, che precede direttamente lo spettacolo dell'arena, ma il tema si allarga a tutta la storia del circo italiano, dopo una introduzione sulla genesi del circo moderno. E Cervellati ci parla dei « grandi circhi italiani e stranieri in Italia » (cap. I), delle « specialità del circo » (cap. II), degli « eroi del circo » (cap. III), del « circo dal di dentro » (cap. IV), corredando la sua opera di una eccezionale documentazione iconografica e di una ricca bibliografia.

Di connessioni con lo spettacolo cinematografico il libro può offrirne allo specialista più d'uno: l'incontro, per esempio, con Polydor alias Tontolini, che divenne col fratello Natalino attore alla Cines (e di cui anche io mi sono occupato in uno studio su « Bianco e Nero »: « Polydor l'ultimo dei Guillaume », n. 1, 1952).

Il noto personaggio sta, nel capitolo terzo, in buona compagnia: con Joe Grimaldi, esaltato da Dickens, col « principe degli impresari » Giuseppe Chiarini, detto anche « l'impresario degli imperatori », col prodigioso giocoliere Rastelli, e così via.

Il Cervellati trae nuovi frutti dalle

sue intense ricerche storiografiche (già sviluppate nella « Storia del clown », nella « Storia del circo », nella « Storia delle maschere »), condotte, come è noto, per mancanza di altre fonti di informazione, nei giornali, nei manifesti, nei programmi circensi. (E' un metodo valido o comunque indispensabile anche per certi periodi della storia del cinema). Il capitolo sul « circo dal di dentro » è una vera miniera di notizie, ricco come è di aneddoti, di curiosità, di note sulle « forme del circo », sui « pittori » e sugli « storici », sul « gergo » e avanti ancora.

E mi sembra altresì interessante quanto l'autore riprende — a pag. 117 — dal « Sistema delle arti » di Alain, che apre la strada anche a una estetica del circo (ma converrà leggere anche Ramon Gomez de la Serna, Pierre Bost, Maurice Verne, Gustave Frejaville e Anton Giulio Bragaglia). Ha scritto infatti Alain: « Il fondo di quest'arte — l'arte circense — sta senza dubbio in questo, che a uno sbaglio non si ripara, il che è una forte lezione per le arti che fanno troppe " cancellature "... Ecco perché vi è maggiore serietà nei giochi del circo che negli altri generi di teatro, in cui il pericolo non è mai incombente. Senza dubbio avviene uno scambio tra l'acrobata e il pubblico: infatti, se da una parte l'acrobata rende fiducioso lo spettatore, in cambio questo giudizio lo sostiene; non resisterebbe in mezzo al panico, e un grido lo farebbe forse precipitare; ma egli con la sua virtuosità ha così bene disposto il pubblico che un tale grido non può scaturire. E non siano troppi gli applausi alle grazie del circo: il fil di ferro non mente, e neanche il trapezio ».

Questo concetto di Alain — nota il Cervellati — è stato formulato anche da un grande pittore moderno, Henri Matisse. In un suo scritto, « Notes d'un peintre sur son dessin », dichiarava che il disegno gettato sulla carta non ammetteva aggiunta, né riprese: « La pagina è scritta: nessuna correzione è possibile. Non resta che ricominciare se essa è insufficiente, come se si trattasse di una acrobazia ».

M. VERDONE

ANGELO SOLMI: *Jean Renoir*, « Premier Plan », Lione, nn. 22-23-24, 1962, pagg. 408, con tavv. f.t.

BARTHÉLEMY AMENGUAL: *S. M. Eisenstein*, « Premier Plan », Lione, n. 25, 1962, pagg. 112, con tavv. f.t.

GASTON BOUNOURE: *Alain Resnais*, Seghers, Parigi, 1962, pagg. 222, con tavv. f.t.

FREDDY BUACHE (a cura di): *Hommage à Jean Vigo*, Cinémathèque Suisse, Losanna, 1962, pagg. 80, con tavv. f.t.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, Festival Internacional del Cine, San Sebastiano, 1962, pagg. 48.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *Greta Garbo*, Festival Internacional del Cine, San Sebastiano, 1962, pagg. 72.

T. KEZICH: *John Huston*, « Centrofilm » n.s., n. 1, Torino, 1962, pagg. 72+24.

Originale e prezioso è il *Renoir* edito da « Premier Plan », a cura di Raymond Borde, Max Schoendorff, Bernard Chardère. I compilatori non hanno nascosto un loro proposito polemico. Polemico non tanto nei confronti del vecchio regista quanto nei confronti di certi suoi turiferarî, avvezzi a prosternarsi, ammirati, dinnanzi ad ogni suo film, a considerare come vangelo ogni sua parola. E' evidente che l'atteggiamento di Chardère e compagni non è scevro di una certa dose di malignità, che li ha spinti a riprodurre anche testi sprovvisti di valore critico, oltre che scopertamente tendenziosi in un senso o nell'altro. Perché questo grosso volume di circa 400 pagine ha carattere di antologia, la quale allinea,

dopo alcuni testi di Renoir e su Renoir in generale, una ricca silloge di altri testi relativi ad ogni singola opera. Si tratta cioè di una filmografia critica ragionata, la quale offre un vastissimo panorama di opinioni « pro » e « contro ». L'accostamento di giudizi opposti nasce dal desiderio di ottenere un risultato di « smitizzazione » attraverso l'applicazione di un metodo « obiettivo ». In realtà i compilatori non hanno rinunciato a prendere posizione, talvolta in maniera inaccettabile (vedi *La grande illusione* o anche il *Cordelier*). Ma la documentazione da loro raccolta è di enorme utilità: giudizi critici e dati filmografici a parte, essi hanno infatti fornito copia di materiale informativo: riassunti di trame, notizie di lavorazione, « storia » dei singoli films e della loro fortuna, etc. Non mancano neppure estratti di uno scenario (*La vie est à nous,* che è tra le opere meno note di Renoir). Ed assai ricca è l'iconografia, sebbene le riproduzioni lascino spesso a desiderare. Il volume ha destato, comprensibilmente, l'irritazione dei « Cahiers du cinéma »: ma è pur vero che una verità in sede critica e storica può nascere piuttosto da lavori di questo genere che non da una esclamativa ed irrazionale adorazione. Renoir è e rimarrà uno dei maestri dell'arte del film: non c'è nulla di offensivo per lui nel riconoscere ch'egli *quandoque dormitat.* Cosa che gli è accaduta spesso nel periodo successivo all'apogeo raggiunto con *Une partie de campagne, La grande illusion, La règle du jeu.* Anche i grandi artisti, spesso, invecchiano.

Nella stessa collana di « Premier Plan » è poi uscito un più smilzo *Eisenstein* di Barthélemy Amengual, del quale vale la pena di citare l'affermazione secondo cui *Que viva Mexico!* sarebbe, sebbene incompiutissimo, il maggior film del regista sovietico, che d'altro canto l'autore considererebbe « il più grande » cineasta del mondo, « se la formula avesse ai *suoi* occhi un senso ». Il discorso critico dell'Amengual, che esclude fra l'altro *Stacka,* film che egli evidentemente non ha visto, si conclude con alcuni capitoletti relativi ai rapporti di Eisenstein con il « sacro », con Brecht, con l'arte bizantina, con l'espressionismo. In appendice si trova fra l'altro una nota sullo stile degli operatori che hanno collaborato coll'autore del *Potemkin.*

Nella collana «Cinéma d'aujourd'hui» è apparso un *Resnais,* a firma di Gaston Bounouré, penetrante studio dell'universo del regista, posto in relazione con le sue « parentele » sopra tutto letterarie, ma anche filosofiche e scientifiche. All'ampio saggio critico seguono, secondo la tipica struttura della bella collana diretta da Pierre Lherminier, una razionale scelta di testi ed una raccolta di documenti e dati. La prima parte dell'antologia riguarda « il cinema secondo Resnais ». Vi sono poi testi varî (inclusi estratti di scenarî), riguardanti le singole opere, un breve florilegio critico, parecchie interessanti testimonianze (Duras, Robbe-Grillet, Georges e Maurice Hilleret, André Voisin, Danielle Delorme, Agnès Varda, Emmanuelle Riva, Sacha Vierny), una biofilmografia ed una bibliografia. Le illustrazioni sono assai ben scelte ed impaginate con opportuni accostamenti.

Il quarto volume della collana « Documents de cinéma », edita dalla Cinémathèque Suisse, è costituito da un *Hommage à Jean Vigo,* testi e testimonianze inedite a cura di Freddy Buache, con la collaborazione di Vinicio Beretta e Franco Vercelotti. Il volumetto è stato pubblicato in coincidenza con la retrospettiva Vigo, tenutasi nel corso dell'ultimo festival di Locarno. La letteratura critica su Vigo è ormai

imponente. Mi sembra quindi che i compilatori dell'omaggio abbiano fatto cosa saggia scegliendo la via più umile della raccolta di testi. Inediti nella fattispecie, quindi tanto più utili, a cominciare dagli scenari: *L'exécution de Marienèche* di Claude Aveline, in collaborazione con Vigo stesso, da un episodio del romanzo *Le point du jour* dello stesso Aveline; *Le timide qui a pris feu,* ancora di Aveline; *Le coeur volé* di Philippe Soupault (« per Jean Vigo »). Le testimonianze, scritte appositamente per questa occasione, recano le firme di Paul Leutrat, Henri Agel, J.F. Aranda, Raymond Borde, Bernard Chardère, Louis Chavance, Jean Dasté, Lotte H. Eisner, Paul Gilson, Henri Langlois, Marcel Martin, Edgar Morin, Paulo Emilio Salès Gomès, André Thirifays. Il volume si conclude con una biofilmografia ed una bibliografia. Tavole.

Pure di circostanza sono i due opuscoli di Carlos Fernández Cuenca, pubblicati in coincidenza con le retrospettive organizzate dal Festival di San Sebastiano. Il primo è uno studio sopra tutto biografico dedicato all'attore e regista spagnolo Florián Rey, con filmografia completa. Analoghe caratteristiche ha il secondo studio, dedicato alla Garbo ed integrato anche ad una bibliografia.

Con un vivido e brillante *John Huston* di Tullio Kezich hanno iniziato una nuova serie i quaderni torinesi di « Centrofilm », sempre diretti da Gianni Rondolino, assistito da un comitato di redazione, di cui fanno parte Blandi, Ferrero, Gobetti, Ivaldi e Voglino. Oltre al saggio di Kezich il volumetto dedica a Huston una « documentazione », costituita da scritti stranieri (inediti in Italia) di James Agee, Jean - Claude Allais, Eugene Archer e Karel Reisz. Seguono note biografiche e bibliografiche e filmografia, a cura di Roberto Radicati. Curioso a dirsi, nella bibliografia si afferma che la voce Huston dell'Enciclopedia dello Spettacolo è redazionale, mentre è proprio di Kezich, con tanto di sigla.

In appendice il quaderno porta una grossa novità: ventiquattro pagine con cui ha inizio una bibliografia permanente del cinema, a cura di Rondolino, con la collaborazione di Blandi, Ferrero e Ivaldi. Si tratta di una raccolta di indicazioni bibliografiche, in ordine alfabetico per argomenti, con cenni essenziali sul contenuto dei volumi, dei fascicoli, dei saggi presi in considerazione. Lavoro utilissimo, che abbraccia per ora un numero relativamente limitato di libri e di riviste. Ma la prima pietruzza è stata posta: l'importante è continuare per questa strada, allargando e rendendo sempre più sistematico l'impegno.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1. IX al 31-X-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Affittacamere, L' - v. *The Notorious Landlady.*

Amanti devono imparare, Gli - v. *Lovers Must Learn.*

Angeli alla sbarra - v. *Domaren.*

Anima nera.

A rotta di collo (Il mondo di Harold Lloyd) - v. *Harold Lloyd's World of Comedy.*

Astronauti per forza - v. *The Road to Hong Kong.*

Avventure di Don Chisciotte, Le - v. *Don Kichot.*

Avventure di un giovane, Le - v. *The Adventures of a Young Man.*

Banda Casaroli, La.

Bellezza di Ippolita, La.

Caccia al tenente - v. *The Horizontal Lieutenant.*

Cambio della guardia, Il.

Cleo dalle 5 alle 7 - v. *Cléo da 5 à 7.*

Congiura dei dieci, La.

Cronaca familiare.

Cuccagna, La.

Dolce ala della giovinezza, La - v. *The Sweet Bird of Youth.*

Dolci notti, Le.

Enigma dell'orchidea rossa, L' - v. *Gangsters in London.*

Eva.

Fedra - v. *Phaedra.*

Fermata d'autobus - v. *Bus Stop* (riedizione).

Finalmente l'alba - v. *Wir Wunderkinder.*

Freccia d'oro, La.

Fuga da Zahrain - v. *Escape from Zahrain.*

Giorno più lungo, Il - *The Longest Day.*

Ispettore, L' - v. *The Inspector.*

Jules e Jim - v. *Jules et Jim.*

Lasciami sognare - v. *Meet Danny Wilson* (riedizione).

Leone, Il - v. *The Lion.*

Letto, fortuna e femmine - v. *Le bateau d'Emile.*

Mafioso.

Mamma Roma.

Mattatore di Hollywood, Il - v. *The Errand Boy.*

Mondo sulle spiaggie, Il.

Moschettieri del re, I - v. *Los tres mosqueteros y medio.*

Mr. Hobbs va in vacanza - v. *Mr. Hobbs Takes a Vacation.*

Notte delle streghe, La - v. *Night of the Eagle.*

Operazione terrore - v. *Experiment in Terror.*

Orribile segreto del dr. Hichcock, L'.

Ostaggi, Gli - v. *A Man Alone* (riedizione).

Pascoli dell'odio, I - v. *Santa Fe' Trail* (riedizione).

Ponte di comando - v. *H.M.S. Defiant.*

Quattro pistole veloci - v. *Four Fast Guns.*

Quelle due - v. *The Children's Hour.*

Riposo del guerriero, Il - v. *Le repos du guerrier.*

Sapore di miele - v. *A Taste of Honey.*

Sepolto vivo - v. *The Premature Burial.*

Settimo parallelo: Tierra Brava - v. *Septimo paralelo.*

Silvestro contro tutti.

Smemorato di Collegno, Lo.

Smog.

Sodoma e Gomorra.

Solo contro Roma.

Solo sotto le stelle - v. *Lonely Are the Brave.*

Spettri del capitano Clegg, Gli - v. *Captain Clegg.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali, *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

ADVENTURES OF A YOUNG MAN, The (Le avventure di un giovane) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dai «49 racconti» (serie «Nick Adams») e da «A Farewell to Arms» (Addio alle armi) di Ernest Hemingway - **sc.**: A.E. Hotcher - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Lee Garmes - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Jack Martin Smith, Paul Groesse - **eff. spec.**: L. B. Abbott, Emil Kosa jr. - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Richard Beymer (Nick Adams), Diane Baker (Carolyn), Corinne Calvet (contessa), Fred Clark (Turner), Dan Dailey (Billy Campbell), James Dunn (telegrafista), Paul Newman (Ad Francis, l'ex pugile), Juano Hernandez (Bugs), Arthur Kennedy (dott. Adams), Susan Strasberg (Rosanna), Ricardo Montalban (maggiore Padula), Eli Wallach (John), Jessica Tandy (signora Adams), Edward Binns (il frenatore), Whit Bissell (Ludstrum), Philip Bourneuf (Montecito), Tullio Carminati (Griffi), Marc Cavell (Eddy Boulton), Simon Oakland (Joe Boulton), Charles Fredericks (sindaco), Michael Pollard (George), Pat Hogan (Billy Takeshaw) - **p.**: Jerry Wald per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Fox.

Riferendosi ad alcuni racconti di Hemingway, segnatamente a quelli che hanno per protagonista il personaggio di Nick Adams nel quale chiaramente si identifica l'autore stesso, Martin Ritt ha inteso tracciare una specie di biografia dello scrittore americano limitata ai suoi anni giovanili e turbolenti. Ma il regista, riconfermando il suo corto respiro soltanto mascherato da qualche ambizione e da un buon mestiere all'epoca dei sopravvalutati Edge of the City *(Nel fango della periferia,* 1956*) e* No Down Payment *(Un urlo nella notte,* 1957*), ha trattato la materia con spirito più vicino a De Amicis che all'autore dei «Quarantanove racconti». Nella parte iniziale, ambientata nel Michigan, il film può anche apparire un'illustrazione abbastanza diligente, grazie soprattutto ad un'ariosa fotografia dai suggestivi toni cromatici ed alla presenza in ruoli di fianco di due attori corposi come Arthur Kennedy (il padre di Nick) e Paul Newman (il pugile rincretinito), ma ben presto esso perde quota per toccare i più bassi limiti del fumetto nella parte ambientata in Italia, che pretenderebbe ispirarsi alle pagine di «Addio alle armi». Qui è venuto a mancare al regista persino il mestiere; per cui, in definitiva, nelle mani di Ritt Hemingway ha avuto meno fortuna di Faulkner, al quale, in* The Long Hot Summer *(La lunga estate calda,* 1958*) e meglio in* The Sound and the Fury *(L'urlo e la furia,* 1959*), venne per lo meno riservato un certo decoro narrativo. Inoltre, l'interpretazione del personaggio di Nick da parte del giovane Richard Beymer non sarebbe potuta risultare più sdolcinata e monocorde. (L.A.)*

ADVISE AND CONSENT (Tempesta su Washington) — **r.**: Otto Preminger - **f.** (Panavision): Sam Leavitt - **m.**: Jerry Fielding - **scg.**: Lyle Wheeler - **arred.** Eli Benneche - **mo.**: Louis R. Loeffler - **int.**: George Grizzard (senatore Fred Van Ackerman), Paul Ford (senatore Stanley Danta), Burgess Meredith (Her-

bert Gelman), Inga Swenson (Ellen Anderson), Will Geer (Leader della minoranza), Edward Andrews (senatore Orrin Knox), Malcolm Atterbury (senatore Tom August), Eddie Hodges (Johnny), John Granger (Ray Shaff), Larry Tucker (Manuel), Paul McGrath (Hardiman Fletcher), Betty White (senatrice Bessie Adams), J. Edward Mc Kinley (senatore Powell Hanson), William Quinn (senatore Paul Hendershot), Tiki Santos (senatore Kanaho), Raoul De Leon (senatore Velez), Tom Helmore (ambasciatore inglese), René Paul (ambasciatore francese), Hilary Eaves (Lady Maudulayne), Paul Stevens (Louis Newborn), Michèle Montau (Celestine Barré), Chet Stratton (rev. Carney Birch), Henry Fountain Ashurt (senatore McCafferty) - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 15 *e altri dati a pag.* 19 *del n.* 5, *maggio* 1962 (*Festival di Cannes* 1962).

ANIMA NERA — **r.**: Roberto Rossellini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel n. 9-10, *settembre-ottobre* 1962.

BANDA CASAROLI, La — **r.**: Florestano Vancini.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

BATEAU D'ÉMILE, Le (Letto, fortuna e femmine) — **r.**: Denys de La Patellière - **s.**: da un racconto di Georges Simenon - **sc.**: D. de La Patellière, Albert Valentin, Michel Audiard - **f.** (Dyaliscope): Robert Juillard - **m.**: Jean Prodromidès, Charles Aznavour - **sc.**: Maurice Colasson - **int.**: Lino Ventura (Emile Bouet), Annie Girardot (Fernande), Pierre Brasseur (Larmentiel), Michel Simon (Edmond Larmentiel) - **p.**: Filmsonor - International Film - **o.**: Francia, 1962 - **d.**: Globe.

Dietro il balordo titolo italiano si cela un raccontino tratto da Simenon che conserva gli umori naturalistici, un po' invecchiati, dell'originale. Lo ha diretto con garbato mestiere quel Denys de La Patellière che seppe destare qualche interesse con Les aristocrates (*Gli aristocratici*, 1955) *e* Les grandes familles (*Le grandi famiglie*, 1959). *Nel film attuale, però, il tono, vertendo su un registro umoristico, è del tutto differente. Benché accurata nell'ambientazione e sorretta da dialoghi abbastanza piacevoli, non varrebbe la pena di ricordare qui la vicenduola di un comandante di peschereccio che, per venire in possesso di un'eredità, dovrebbe sbarazzarsi di un'ingombrante compagna (una canzonettista volgaruccia e un po' svitata), se non fosse per la presenza, nel ruolo di quest'ultima, di una ottima Annie Girardot. Trasandata, vociante e ciabattona, ella è riuscita a creare un personaggio sapidissimo completamente sganciato dalle sue corde abituali. (L.A.)*

BELLEZZA DI IPPOLITA, La — **r.**: Giancarlo Zagni - **scg.** Flavio Mogherini - **mo.**: Nino Baragli - **c.**: Veniero Colasanti - **altri int.**: Lars Bloch (Franz l'austriaco), Carlo Giuffré (un automobilista), Franco Balducci (un camionista), Angela Portaluri, Franco Giacobini, Renato Mambor, Ariel Mannoni, Piero Palermini, Bruno Scipioni - **p.**: Alfredo Bini per l'Arco Film - Francinex-Pathé - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 100 *e altri dati a pag.* 114 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1962 (*Festival di Berlino* 1962).

BIRDMAN OF ALCATRAZ, The (L'uomo di Alcatraz) — **r.**: John Frankenheimer.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 15 *e dati a pag.* 23 *del n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

CAMBIO DELLA GUARDIA, Il —**r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: dal romanzo « Avanti la musica » di Charles Exbrayat - **sc.**: Albert Valentin e Jean Manse - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Sergio Canevari - **c.**: Flaminia Petrucci - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Fernandel (Attilio Cappellaro), Gino Cervi (Mario Vinicio), Frank Fernandel (Gianni Cappellaro), Milla Sannoner (Aurora Vinicio), Franco Parenti (Virgili), Andrea Aureli (Mezzanotte), Dada Gallotti (signora Crippa), Giuseppe Fortis (Crippa), Piero Vivaldi (Vernazza), Jimmy Fenomeno alias Gino Soffrano (lo spazzino), Giuseppe Giannetto (un consigliere) - **p.**: Aldo Pomilia per la APO Film - Paris Elysées Production - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Olympic Cinematografica.

CAPTAIN CLEGG (Gli spettri del capitano Clegg) — **r.**: Peter Graham Scott - **s.** e **sc.**: John Elder - **dial. aggiunti:** Barbara S. Harper - **f.** (Technicolor stampato in Eastmancolor): Arthur Grant - **m.**: Don Banks - **eff. spec.**: Les Bowie - **scg.**: Bernard Robinson, Don Mingaye - **mo.**: James Needs, Eric Boyd - Perkins - **int.**: Peter Cushing (Dott. Blyss), Patrick Allen (capitan Collier), Yvonne Romain (Imogene), Oliver Reed (Harry), Michael Ripper (Mipps), Derek Francis (Squire), Milton Reid (Mulatto), David Lodge (Bosun), Martin Benson (Rash), Daphe Anderson (signora Rash), Jack MacGowran (l'uomo spaventato), Sydney Bromley (Tom Ketch), Peter Halliday (Jack Pott), Terry Scully (Dick Tate), Rupert Osborn (Gerry), Gordon Rollings (Wurzel), Bob Head (Peg-Leg), Colin Douglas (il pirata Bosun) - **p.**: John Temple-Smith per la Hammer-Major/Universal Int. - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: Universal.

CHILDREN'S HOUR, The (Quelle due) — **r.**: William Wyler.
Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

CLÉO DE CINQ À SEPT (Cleo dalle 5 alle 7) — **r.**: Agnès Varda - **mo.**: Pierre Goumy - **altri int.**: Serge Korber (Plumitif), José Luis de Villalonga (l'amante), Eddie Constantine, Sami Frey, Danièle Delorme, Yves Robert, Jean-Claude Brialy, Alan Scott.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 6 e altri dati a pag. 18 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes 1962).

CONGIURA DEI 10, La — **r.**: Baccio Bandini, Etienne Périer - **s.**: da « Swordsman of Siene » di Anthony Marshall, Michael e Faith Kanin - **sc.**: Sandro Continenza - **f.** (Cinemascope, Technicolor stampato in Metrocolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Alberto Boccianti, Franco Lolli - **c.**: Dario Cecchi - **mo.**: Renzo Lucidi - **int.**: Stewart Granger (Stanwood), Sylva Koscina (Orietta), Christine Kaufmann (Serenella), Riccardo Garrone (Don Carlos), Fausto Tozzi (Hugo), Alberto Lupo (Andrea Paresi), Claudio Gora (consigliere), Marina Berti, Carlo Rizzo, Tullio Carminati, Ignazio Dolci, Fanfulla, Mario Passante, Giulio Marchetti - **p.**: Jacques Bar per la Monica Film - C.C.M./Cipria - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: M.G.M.

CRONACA FAMILIARE — **r.**: Valerio Zurlini.
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 7 e dati a pag. 23 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Mostra di Venezia 1962).

CUCCAGNA, La — **r.**: Luciano Salce.
Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS, Le (Le tentazioni quotidiane) — **r.**: Julien Duvivier - **s.**: J. Duvivier, René Barjavel, Maurice Bessy - **sc.**: R. Barjavel, Pascal Jardin, Henry Jeanson, Y. Audiard - **f.** (Cinemascope): Roger Fellous - **m.**: J. Brel, Gilbert Becaud, Charles Aznavour -**scg.**: François de Lamothe - **int.**: Michel Simon (Jerôme Chambard), Lucien Baroux (il vescovo), Claude Nollier (Madre Superiora), Mel Ferrer (Philip Allan), Micheline Presle (Micheline), Françoise Arnoul (Françoise), Claude Dauphin (marito di Françoise), Charles Aznavour (Dénis Mayeux, il seminarista), Lino Ventura (uccisore della sorella di Dénis), Maurice Biraud (il poliziotto), Maurice Vibert, Maurice Teynac, Fernandel, Germaine Kérjean, Gaston Modot, Claudine Maugey, Josette Vardier, René Clermont, Danielle Darrieux (Clarisse), Alain Delon (Pierre Messager), Madeleine Robinson (Germaine), Georges Wilson (Marcel), Armontel (Mercier), Jean-Claude Brialy (Didier Marin), Louis de Funès (il ladro), Noël Roquevert, Amande Navarre, Gabriello, Jean Carmet, Denise Gence, Jean-Paul Moulinot, Palau, Dany Saval (Tania), Henri Tisot, Ardisson, Yves Barsacq, Gaby Basset, Roger Nicolas - **p.**: Mondex-Filmsonor - Procinex - Incei Film - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d.**: Incei Film.

Dopo averlo fatto più volte coi sette peccati capitali si scherza qui con i dieci comandamenti. Ne è responsabile un unico regista: quel Julien Duvivier che la sa lunga sui film ad episodi fin dai tempi di Un carnet de bal *(Carnet di ballo, 1937). Ma se allora questo*

regista lasciava intravvedere nelle sue opere, pur sempre di gusto decadente, sprazzi di qualcosa che non era soltanto conseguenza di un ferratissimo mestiere, ora non gli è rimasto che quest'ultimo. Ne fa fede anche questo suo più recente pasticcio in sette «sketches» nei quali, in toni alternativamente farseschi e drammatici, caricaturali e sentimentali, si illustrano con assai poca riverenza nei riguardi del catechismo tutte le forme possibili di peccato. Ma, se l'episodietto iniziale del guardiano del convento si mantiene a mala pena sul piano di un legittimo divertimento, tutti gli altri, in maggiore o minore misura, scadono al livello della goffaggine e toccano il fondo del cattivo gusto nel brano interpretato da Fernandel nella parte del «padreterno» evaso dal manicomio. Eppure, per ottenere un tale risultato, si sono scomodati sceneggiatori e dialoghisti della taglia di Audiard, Barjavel e Jeanson, e attori fra quelli di maggior nome e capacità di tutto il cinema francese. (L.A.)

DOLCI NOTTI, Le — r. e comm.: Vinicio Marinucci - **s. e sc.:** Angelo Faccenna, Giuseppe M. Scotese - **voce:** Corrado - **f.** (Eastmancolor): Fulvio Testi, Gianpaolo Santini - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Antonio Visone - **mo.:** Roberto Cinquini - **p.:** A. Faccenna, G.M. Scotese per la Italcaribe Cinemat. Prod. - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Interfilm (regionale).

DOMAREN (Angeli alla sbarra) — r.: Alf Sjöberg - **d.:** Indief.
Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 73 e dati a pag. 92 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (*Festival di Cannes* 1961).

DON KICHOT (Le avventure di Don Chisciotte) — r.: Grigori Kozintsev - **s.:** dal romanzo omon. di Minguel Cervantes de Saavedra - **sc.:** Yevgeni Schwartz - **f.** (sovscope, sovcolor): Andrej Moskvin, Apollinari Dudko - **m.:** Kar-Karayev - **scg.:** Yevgeni Enei - **mo.:** E. Manhankov - **c.:** I. Altman, M. Rapalovic - **int.:** Nikolai Cherkasov (Don Chisciotte), Yuri Telubeyev (Sancho Panza), Serafina Birman (la massaia), T. Agamirova (Altisidora), L. Vertinskaya (la duchessa), B. Freindlikh (il duca), G. Vitsin (Carrasco), L. Kasyanova (Aldonsa), O. Viklandt (la contadina), S. Gregorieva, S. Zomaiev, V. Vasiliev, V. Osipov, V. Kolpakov, L. Vertinskaja, G. Volcik, O. Venland, A. Benjaminov, A. Roszovas - **p.:** G. Kozintsev per la Lenfilm - **o.:** URSS, 1957 - **d.:** Olympic.
Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 49 del n. 6, giugno 1957 (*Festival di Cannes* 1957).

ERRAND BOY, The (Il mattatore di Hollywood) — r.: Jerry Lewis - **s. e sc.:** Jerry Lewis e Bill Richmond - **f.:** W. Wallace Kelley - **m.:** Walter Scharf - **scg.:** Hal Pereira e Arthur Lonergan - **mo.:** Stanley E. Johnson - **coreogr.:** Nick Castle - **c.:** Edith Head - **int.:** Jerry Lewis (Morty S. Tashman), Brian Donlevy (T.P.), Howard McNear (Dexter Sneak), Dick Wesson (A.D.), Pat Dahl (miss Carson), Renée Taylor (miss Giles), Rita Hayes (cantante), Stanley Adams (Grumpy), Sig Ruman (barone Elston Carteblanche), Kathleen Freeman (signora T. P.), Isobel Elsom (Irma Paramutual), Felicia Atkins (Serina), Doodles Weaver (l'uomo dell'impalcatura), Iris Adrian (la grande attrice), Del Moore (M.C.), Fritz Feld, Kenneth MacDonald, Joey Forman, Paul e Mary Ritts, Dave Landfield, Dan Blocker, Lorne Greene, Michael Landon, Pernell Roberts, Robert Ivers, Richard Bakalyan, Mike Ross, Phil Arnold, Donald Barry, Joe Besser, Sue Casey, Harry Cheshire, Theodora Davitt, Judy Erwin, Bob Hopkins, Hank Ladd, Frances Lax, Barry Livingston, Sally Mansfield, Mickey Manners, Quinn O'Hara, Sherwood Price, Tony Regan, Caroline Richter, Sheila Rigers, Benny Rubin, Frank Scannell, Jeanne Taylor, Herbert Vigran, Dick Winslow, Murray Alper, John Benson, Jan Bradley, Connie Cezon, Booth Coleman, Mary Treen, Bill Wellman jr., Hal Rand, Snub Pollard, Judy Howard, Daryn Hinton, Barry Gray, Milton Frome, Jean Engstrom - **p.:** Ernest D. Glucksman e Arthur P. Schmidt per la Jerry Lewis Prod. - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Paramount.

Riprendendo la linea del suo primo film come regista (Ragazzo tuttofare), *Jerry Lewis ha cercato ancòra una volta di creare una comicità antitradizionale. «Quello che state per vedere», dice (ripetiamo a un dipresso) uno «speaker» prima dei titoli di testa, «non è un film a soggetto, ma un documentario su Hollywood; per renderlo più piacevole abbiamo utilizzato come filo di collegamento un noto comico». Così, se Lewis era nell'altro film il «ragazzo tuttofare» d'un grand hotel, che cuciva insieme episodietti spesso minimi, qui è un modesto inserviente di una grande casa cinematografica, la Paramount (ribattez-*

zata Paramutual), e, sempre fuori di un soggetto vero e proprio e di personaggi definiti, serve in effetti a legare spunti ed osservazioni sulla vita del cinema. Lewis, che è sempre un attore di grande inventiva (si veda la sequenza dell'ascensore, che è tutto un divertimento mimico), conferma d'avere come regista - sceneggiatore - produttore ambizioni sproporzionate ai suoi modesti mezzi, al suo fiato irrimediabilmente corto. Per fare una satira di Hollywood manca una autentica aggressività polemica e per fare una critica bonaria di costume alla Tati — che è sempre il modello suo — manca il senso del ritmo cinematografico e della trovata al momento giusto che rendono piccoli capolavori, nel loro difficilissimo genere, i film del francese. Tutto sommato le sole occasioni gradevoli consistono nelle sequenze di semplice parodia, ad es. quando Jerry scorta ad una « prima » la famosa « diva ». Non manca l'episodio patetico, su cui Lewis insiste in ogni film (qui il « metafisico » colloquio con la marionetta) né l'incontro fra Jerry - personaggio e Jerry - divo. Decisamente sgradevole, per la presunzione del neo - regista, la sequenza in cui un regista « intellettuale » polemizza contro un grande ma incomprensivo produttore, sostenendo che Jerry Lewis è un grande comico che rimarrà nella storia del cinema. (E.G.L.)

ESCAPE FROM ZAHRAIN (Fuga da Zahrain) — **r.**: Ronald Neame - **s.**: da un romanzo di Michael Barrett - **sc.**: Robin Estridge - **f.** (Panavision, Technicolor): Ellsworth Fredricks - **m.**: Lyn Murray - **scg.**: Eddie Imazu - **mo.**: Eda Warren - **int.**: Yul Brynner (Sharif), Sal Mineo (Ahmed), Jock Warden (Huston), Madlyn Rhue (Laila), Tony Caruso (Tahar), Jay Novello (Hassan), James Mason (Johnson) - **p.**: Ronald Neame e Chico Day per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1961-62 - **d.**: Paramount.

EVA — **r.**: Joseph Losey.
Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

EXPERIMENT IN TERROR (Operazione terrore) — **r.** e **p.**: Blake Edwards - **s** e **sc.**: M. e G. Gordon, dal loro romanzo poliziesco - **f.**: Philip Lathrop - **m.**: Henri Mancini - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Patrick McCormback - **int.**: Glenn Ford (John Ripley detto Rop), Lee Remick (Kelly Shedwood), Stephanie Powers (Toby Sherwood), Roy Poole (Bard), Ned Glass (Popcorn), Anita Loo (Lisa), Patricia Huston (Nancy), Ress Martin (Red Lynch), Gilbert Green (agente speciale), Clifton James (capitano Moreno) - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Dopo essersi fatto apprezzare come il miglior regista di commediole brillanti dell'ultima generazione hollywoodiana, Blake Edwards ha voluto dare un saggio della sua poliedricità impegnandosi in un « thrilling », tratto da un romanzo dei coniugi Gordon. Ne è risultato un esempio di sicuro mestiere, specie nella prima parte, quando la bionda Lee Remick è perseguitata da un delinquente che la terrorizza nel cuor della notte attendendola a casa o chiamandola al telefono. A metà film, individuato l'uomo, il « thrilling » cede il passo ad un più normale tono poliziesco, in cui l'interesse, molto minore, è dato dai mezzi impiegati dalla polizia per catturare il delinquente. (E.G.L.)

FOUR FAST GUNS (4 pistole veloci) — **r.**: William J. Hole jr. - **s.** e **sc.**: James Edmiston, Dallas Gaultois - **f.** (Spectascope): John M. Nickolaus jr. - **m.**: Alec Compinsky - **mo.**: Reginald Brown, Harold Wooley, Henry F. Salerno - **int.**: James Craig (Sabin), Martha Vickers (Mary), Edgar Buchanan (Dipper), Brett Halsey (Johnny Naco), Paul Richards (Hoag), Blu Wright (Brown), Richard Martin (Quijano), John Swift (Zodie), Paul Raymond (Bartender) - **p.**: William J. Hole jr. per la Phoenix Film Studio - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Euro.

FRECCIA D'ORO, La — **r.**: Antonio Margheriti - **s.** e **sc.**: Bruno Vailati, Frassinetti, Filippo Sanjust, Giorgio Prosperi - **f.** (Technirama, Technicolor): Gabor Pogany - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Tab Hunter (Hassan), Rossana Podestà (Yamila), Mario Feliciani (Raktiar), Umberto Melnati, Dominique Boschero, Renato Baldini, Giustino Durano - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

GANGSTER IN LONDON (L'enigma dell'Orchidea Rossa) — **r.**: Helmut Ashley - **s.**: dal romanzo di Edgar Wallace « When the Gangs Came to London » (trad. it. « Spavento sulla metropoli ») - **sc.**: Trygve Larsen - **f.**: Franz Le-

derle - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Adrian Hoven (ispettore Terry Weston), Christopher Lee (capitano dell'FBI Jigg Allerman), Mariasa Mell (Lilian Ranger), Fritz Rasp (Elias Tanner), Pinkas Braun (Edwin Tanner), Christiane Nielsen (Cora Minelli), Eric Pohlmann (Kerky Minelli), Klaus Kinski (Steve il «bello»), Eddi Arent (Parker il maggiordomo), Siegrid von Richthofen (signora Moore), Edgar Wenzel (Baby Face), Wolfgang Büttner, Herbert E.A. Boehme, Günter Jerschke, Hans Paetsch, Hans Zesch-Ballot, Kurt A. Jung, Peter Frank, Benno Gellenbeck, Horst Breitkreutz, Florent Antony, H.M. Crayon, Wilhelm Fricke, Joachim Rolfs, Frank Strass, X. von Dombrowsky, Charles Palent, Gerd Segatz, Günter Langer - **p.**: Preben Philipsen per la Rialto - **o.**: Germania Occid., 1962 - **d**: Atlantis.

HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY (A rotta di collo).

Vedere recensione di E.G. Laura e dati in questo numero.

H.M.S. DEFIANT (Ponte di comando) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: dal romanzo di Frank Tilsley «Mutiny» - **sc.**: Nigel Kneale, Edmund H. North - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Christopher Challis - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Arthur Lawson - **eff. spec.**: Howard Lydecker - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Alec Guinness (capitano Crawford), Dirk Bogarde (ten. Scott-Padget), Anthony Quayle (Vizard), Tom Bell (Evans), Nigel Stock (Kilpatrick), Murray Melvin (Wagstaffe), Victor Maddern (Dawlish), Maurice Denham (Surgeon Goss), Johnny Briggs (Wheatley), David Robinson (Harvey Crawford), Toke Townley («Silly Billy» Whiting), Walter Fitzgerald (ammiraglio Jackson), Richard Carpenter (Ponsonby), Bryan Pringle (serg. Kneebone), Brian Phelan (Grimshaw), Peter Gill (D'Arblay), Robin Stewart (Pardoe), Joy Shelton (Signora Crawford), André Maranne (col. Giraud), Ann Lynn (la giovane moglie) - **p.**: John Brabourne per la G.W. - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Non capita di frequente l'occasione di scoprire in un film marinaresco in costume meriti che superino il livello di un buon mestiere di ordinaria amministrazione. Soltanto alla cinematografia britannica può accadere, qualche volta, di ottenere buoni risultati in imprese del genere, come dimostra questo film di Lewis Gilbert, regista già noto come un onesto artigiano soprattutto attraverso The Good Die Young *(L'età della violenza, 1954). Ricavato da un romanzo di Frank Tilsley che ha per unico ambiente una nave di Sua Maestà Britannica diretta in Corsica, all'epoca delle guerre napoleoniche,* 'H.M.S. Defiant *s'impernia sulla rivalità tra il comandante, severo ma giusto, e il suo secondo, ambizioso e spietato, le cui frequenti angherie determinano l'ammutinamento dei marinai. I pregi del racconto risiedono nell'accuratezza realistica del disegno narrativo che trova rispondenza, oltre che nelle scene di rivolta e di abbordaggi, nelle psicologie dei personaggi, sobriamente interpretati specialmente da Alec Guinness e Dirk Bogarde. E' interessante anche il motivo della solidarietà che gradatamente si sviluppa tra i marinai del resto della flotta e la ciurma dei rivoltosi, dominata però dalla saggezza del primo comandante.* (L.A.)

HORIZONTAL LIEUTENANT, The (Caccia al tenente) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: dal romanzo di Gordon Cotler «The Bottletop Affair» - **sc.**: George Wells - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: George Stoll - **scg.**: George W. Davis, Merrill Pye - **mo.**: Richard W. Farrell - **int.**: Jim Hutton (ten. Merle Wye), Paula Prentiss (ten. Molly Blue), Jack Carter (ten. William Monck), Miyoshi Umeki (Akiko), Jim Backus (comandante Hammerslag), Charles McGraw (col. Korotny), Marty Ingels (guardia Buckles), Yoshio Yoda (Roy Tada), Yuki Shimoda (Kobayashi) - **p.**: Joe Pasternak per la Euterpe - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: M.G.M.

INSPECTOR, The (L'ispettore) — **r.**: Philip Dunne - **s.**: dal romanzo di Jan De Hartog - **sc.**: Nelson Gidding - **f.** (De Luxe Color): Arthur Ibbetson - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Elliot Stott - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Stephen Boyd (Peter Jongman), Dolores Hart (Lisa Held), Leo McKern (Brandt), Hugh Griffith (Van der Pink), Donald Pleasence (serg. Wolters), Harry Andrews (Ayoob), Robert Stephens (Dickens), Marius Goring (Thorens), Finlay Currie (De Kooi), Harold Goldblatt (dott. Mitropoulos), Neil McCallum (Browne),

Geoffrey Keen (commissario Bartels), Jean Anderson (signora Jongman), Jane Jordan Rogers (Anaka Jongman), Jack Gwullin (ispett. Cobb), Tibby Brittain (serg: Military Police), Ann Dickins (Rachele) - **p.**: Mark Robson per la M. Robson Prod. - **o:** U.S.A., 1961-62 - **d.**: Fox.

JULES ET JIM (Jules e Jim) — **r.**: François Truffaut.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

LION, The (Il leone) — **r.**: Jack Cardiff - **s.**: da un romanzo di Joseph Kessel - **sc.**: Irene e Louis Kamp - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ted Scaife - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Alan Withy - **mo.**: Russell Lloyd - **int.**: William Holden (Robert Hayward), Trevor Howard (John Bullit), Capucine (Christine), Pamela Franklin (Tina), Makara Kwaiha Ramadhani (Bogo), Zakee (Ol'Kalu), Paul Oduor (Oriunga), Samuel Obiero Romboh (Kihoro), Christopher Agunda (il capo dei Masai) e King (il leone) - **p.**: Samuel G. Engel e Cecil Ford per la 20th Century-Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: Fox.

Jack Cardiff, noto operatore di non poche qualità passato da qualche anno alla regia, meritò almeno una volta serie attenzioni critiche anche nella sua nuova veste per aver trasferito sullo schermo, in Sons and Lovers *(Figli e amanti, 1960), il romanzo autobiografico di D.H. Lawrence sulla sua giovinezza a Nottingham, rispettandone sostanzialmente lo spirito e ricreandone con buona efficacia la particolare atmosfera ambientale. Da allora abbiamo atteso da Cardiff qualche altra prova al medesimo livello, ma siamo sempre rimasti delusi. Risultati assai modesti sono anche quelli offerti da* The Lion, *ricavato da un mediocre romanzo di Joseph Kessel che riguarda un banale intreccio sentimentale che si sviluppa nel cuore dell'Africa tra una donna e il suo primo marito, mentre il secondo è troppo occupato a proteggere la fauna locale. A questa vicenda male si aggancia quella dell'amicizia eccezionale ed esclusiva di una bambina, figlia del primo marito, per un leone, la cui morte alla fine risolverà troppo facilmente tutta una serie di contrasti. Al poco attivo del film, che è stato realizzato interamente nel Kenya, si possono ascrivere le aperture documentaristiche, affidate ad immagini scelte con oculatezza inconsueta ad occasioni del genere. William Holden e Trevor Howard, attori pur volenterosi e capaci, nulla possono contro la convenzionalità dei loro personaggi. (L.A.)*

LONELY ARE THE BRAVE (Solo sotto le stelle) — **r.**: David Miller - **s.**: dal romanzo « Bravo Cowboy » di Edward Abbey - **sc.**: Daltes Trumbe - **f.** (Panavision): Phil Lathrop, Tim Donahue - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Alexander Gelitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Leon Barsha - **int.**: Kirk Douglas (Jack Burns), Gena Rewlands (Jerri Bondi), Walter Matthau (sceriffo Johnson), Michael Kane (Paul Bondi), Carroll O'Connor (Hinton), William Schallert (Harry), Karl Swenson (rev. Hoskins), George Kennedy (Gutierrez), Dan Sheridan (deputato Glynn), Bill Raisch (« One Arm ») - **p.**: Edward Lewis per la Universal International: Joel - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Universal.

Dietro la scorza di questo film, che non potremmo definire propriamente un « western » benché ne sia protagonista un solitario cow - boy, si intravvede una buona dose di umori insoliti che, interpretati senza eccessivo sforzo, possono portare a considerazioni niente affatto banali sul concetto di libertà dell'individuo in un clima ben localizzato: quello degli Stati Uniti d'America intorno al 1953. Senza profonderci sulla trama, basti pensare — oltre alla fine impietosa del generoso protagonista sotto le ruote dell'autotreno carico di maioliche igieniche — alla figura dello scrittore soccorritore di oppressi e finito in prigione ormai senza più alcun desiderio di rivalsa, all'implacabile sceriffo ciecamente investito dell'autorità conferitagli, per rendersi conto della volontà di denuncia e dell'anticonformismo che dominano la densa materia di cui è impastato questo racconto e che le conferiscono un non trascurabile interesse. Sono tutti meriti che vanno chiaramente ascritti allo sceneggiatore del film, che è quel Dalton Trumbo da tempo abituato a servire il cinema di Hollywood senza per questo rinunciare al suo empito più genuino e benché costretto ad esprimersi per allegorie e metafore. In quanto al regista David Miller, non gli si può disconoscere il merito di aver saputo conferire la giusta asciuttezza alle immagini del film e al loro sviluppo e di aver trovato i toni esatti soprattutto per disegnare il quadratissimo personaggio dello sceriffo Johnson, interpretato da Walter Mattau. Nel ruolo del protagonista, Kirk Douglas è riuscito efficacemente ad esprimere la genuina, intima sofferenza del difficile e inconsueto personaggio. (L.A.)

LONGEST DAY, The (Il giorno più lungo) — **Supervis.**: Darryl F. Zanuck.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

LOVERS MUST LEARN (Gli amanti devono imparare) — **r.** e **sc.**: Delmer Daves - **s.**: da un romanzo di Irving Fineman - **f.**: Charles Lawton - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **c.**: Howard Shoup - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Troy Donahue (Don Porter), Angie Dickinson (Lyda), Rossano Brazzi (Roberto Orlandi), Suzanne Pleshette (Prudence Bell), Constance Ford (Daisy), Al Hirt (lui stesso), Hampton Fancher (Albert Stillwell), Iphigenie Castiglioni (contessa), Chad Everett (giovanotto), Gertrude Flynn (signora Riggs), Pamela Austin (Agnes), Lili Valenty (Angelina), Mary Patton (signora Bell), Maurice Wells (Bell) - **p.**: Delmer Daves per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Warner Bros.

MAFIOSO — **r.**: Alberto Lattuada.

Vedere recensione di E.G. Laura e dati in questo numero.

MAMMA ROMA — **r.**: Pier Paolo Pasolini.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 *e dati a pag.* 22 *del n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, The (L'uomo che uccise Liberty Valance) — **r.**: John Ford.

Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo e dati nel prossimo numero.

MONDO SULLE SPIAGGIE, Il — **r.**: Renzo Rossellini - **s.** e **sc.**: Adriano Bolzoni, Antonello Picciau - **voce**: Nico Rienzi - **f.** (Eastmancolor): Vittorugo Contino, Renato Del Frate, Amerigo Hoss - **m.**: Marcello Giombini - **mo.**: Sergio Fraticelli, Ambrogio Molteni - **p.**: Ferdinando Anselmetti per la Cinematografica delle Muse - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

MOON PILOT (Un tipo lunatico) — **r.**: James Neilson - **s.**: dall'omonimo « serial » di Robert Buckner pubblicato sul « Saturday Evening Post » - **sc.**: Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: Paul Smith - **scg.**: Carrol Clark, Marvin Aubrey Davis - **eff. spec.**: Eustace Lycett - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Tom Tryon (capitano Richmond Talbot), Brian Keith (magg. gen. Vanneman), Edmond O'Brien (McClosky), Dany Saval (Lyra), Bob Sweeney (senatore Henry McGuire), Kent Smith (segretario dell'Air Force), Simon Scott (ufficiale medico), Bert Remsen (agente Brown), Sarah Selby (Celia Talbot), Dick Whittinghill (col. Briggs), Tommy Kirk (Walt Talbot), Nancy Kulp, Robert Brubaker, William Hudson - **p.**: Walt Disney, Bill Anderson, Ron Miller per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Rank.

MR. HOBBS TAKES A VACATION (Mr. Hobbs va in vacanza) — **r.**: Henry Koster - **s.**: da un romanzo di Edward Streeter - **altri int.**: Peter Oliphant (Peter Carver), Thomas Lowell (Freddie), Stephen Mines (Carl), Dennis Whitcomb (Dick), Michael Sean (Phil) - **p.**: Jerry Wald e Marvin A. Gluck per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: 20th Century - Fox.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 102 *e altri dati a pag.* 114 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1962 (*Festival di Berlino* 1962).

NIGHT OF THE EAGLE (La notte delle streghe) — **r.**: Sidney Hayers - **s.**: Fritz Leiber - **sc.**: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Baxt - **f.**: Reginald Wyer - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Jack Shampan - **mo.**: Ralph Sheldon - **int.**: Peter Wyngarde (Norman Taylor), Janet Blair (Tansy Taylor), Margaret Johnston (Flora Carr), Anthony Nicholls (Harvey Sawtelle), Colin Gordon (prof. Lindsay Carr), Kathleen Byron (Evelyn Sawtelle), Reginald Beckwith (Harold Gunnison), Norman Bird (dottore), Judith Stott (Margaret Abbott), Bill Mitchell (Fred Jennings), George Roubicek (uomo delle pulizie), Frank Sanguineau, Gary Woolf, Jessica Dunning - **p.**: Albert Fennel per la Independent Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

NOTORIOUS LANDLADY, The (L'affittacamere) — **r.**: Richard Quine - **s.**: Margery Sharp - **sc.**: Larry Gelbart, Blake Edwards - **f.**: Arthur Arling - **m.**: George Duning - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Kim Novak (Carlye Hardwicke), Jack Lemmon (William Gridley), Fred Astaire (Franklyn Ambruster), Lionel Jeffries (ispettore Oliphant), Estelle Winwood (signora Dunhill), Maxwell Reed (Miles Hardwicke), Philippa Bevans (signora Brown), Henry Daniell (lo straniero), Ronald Long (coroner), Doris Lloyd (Lady Fallott), Richard Peel (Dillings), Florence Wyatt (segretaria di Ambruster), Jack Livesey (avvocato), Carter De Haven sr. (il vecchio) - **p.**: Fred Kohlmar per la F. Kohlmar - R. Quine Prod. - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Columbia - Ceiad.

Una buona imitazione dell'Hitchcock che preferiamo (quello ironico, che strizza l'occhio allo spettatore) è offerta da Richard Quine in The Notorius Landlady, *che narra le emozioni d'un giovane diplomatico americano a Londra, alloggiato presso una altrettanto giovane padrona di casa che si sospetta abbia assassinato il marito ed intenda assassinare anche l'ospite. La vicenduola poliziesca, pur ideata da una scrittrice « specialista » come Margery Sharp, non è gran che, ma Quine, aiutato in veste di sceneggiatore da Blake Edwards, tiene tutto sul filo d'un divertimento volutamente gratuito e perciò accettabile. Come sempre, vale il giuoco di squadra degli interpreti, fra i quali, più che la decorativa Kim Novak, valgono; in garbata rivalità, Jack Lemmon e Fred Astaire, quest'ultimo ormai non più brillante ballerino ma godibilissimo commediante. Piacevole soprattutto il finale, con l'indiavolata corsa d'un'invalida sulla sua carrozzella che ha il gusto delle vecchie comiche. (E.G.L.)*

ORRIBILE SEGRETO DEL DR. HICHCOCK, L' — **r.**: Robert Hampton (alias Riccardo Freda) - **s. e sc.**: Julyan Perry - **f.** (Technicolor): Donald Green - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Joseph Goodman - **c.**: Linda Starly - **mo.**: Donna Christie - **int.**: Barbara Steele (Cinzia), Robert Flemyng (dott. Hichcock), Montgomery Glenn (Curd Lowe), Teresa Fitzgerald (alias Maria Teresa Vianello) (Margareta), Harriet White (governante), Spencer Williams (un assistente), Evar Simpson, Al Christianson, Nat Alley - **p.**: Louis Mann per la Panda - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Warner Bros.

PHAEDRA (Fedra) — **r.**: Jules Dassin.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

PREMATURE BURIAL, The (Sepolto vivo!) — **r.**: Roger Corman - **s.**: da un racconto di Edgar Allan Poe - **sc.**: Charles Beaumont, Ray Russell - **f.** (Panavision, Technicolor): Floyd Crosby - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Daniel Haller - **c.**: Marge Corso - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: Ray Milland (Guy Carrell), Hazel Court (Emily Gault), Richard Ney (dottor Miles Archer), Alan Napier (dottor Gault), Heather Angel (Kate Carrell), John Dierkes (Sweeney), Brendan Dillon (sacerdote), Richard Miller (Mole), Clive Halliday - **p.**: Roger Corman e Gene Corman - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Globe.

REPOS DU GUERRIER, Le (Il riposo del guerriero) — **r.**: Roger Vadim - **s.**: dal romanzo di Christiane Rochefort - **sc.**: Claude Choublier, R. Vadim - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Armand Thirard - **m.**: Michel Magnier - **scg.**: Jean André - **mo.**: Victoria Mercanton - **int.**: Brigitte Bardot (Geneviève Le Theil), Robert Hossein (Renaud), James Robertson-Justice, Macha Meril, Jacqueline Porel, Michel Serrault, Jean-Marc Bory, Jean-Marc Tennberg, Robert Dalban, Ursula Kubler, Christian Melson - **p.**: Francos Film-INCEI - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d**: Incei.

Non siamo tra coloro che sono riusciti a rinvenire qualcosa di meritevole nelle pagine del romanzo di Christiane Rochefort; ma si capisce fin troppo facilmente come esso abbia potuto invece solleticare un poco gli interessi neodannunziani di Roger Vadim, il suo erotismo goliardico infarcito di sadismo. Stimolato quasi unicamente dai motivi erotici di cui il libro trabocca, egli non si è nemmeno curato di rispettarne la struttura logica dei personaggi al punto che, semplicemente pago di far loro compiere una lunga serie di azioni viziose, ha reso completamente fasullo, quando non ridicolo, il personaggio di Renaud assegnandogli il fisico e l'espressione di Robert Hossein e ha per lo meno forzato un po' troppo quello di Geneviève investendolo del fascino eccessivo di Brigitte Bardot. Come se non bastasse, si è voluto

prendere anche altre libertà nei confronti del romanzo e ha fatto precipitare la vicenda nel fumetetismo più smaccato facendo trionfare, alla fine, una specie di buonsenso borghese sul ribellismo del giovane arrabbiato. Rimane, all'attivo di un giudizio epidermico, un certo ingegnaccio estetizzante e, veramente rilevabile, la presenza non soltanto fisica della Bardot che, pur non del tutto adatta al personaggio, ha saputo coglierne tuttavia con grande bravura gli aspetti più sottili, quali risiedevano in certe asprezze, in certi bronci, in certa sofferta sincerità. Da qualche tempo a questa parte ci sorprendiamo sempre più di frequente a scoprire in B.B. virtù di attrice dotata e coscienziosa (L.A.)

ROAD TO HONG KONG, The (Astronauti per forza) — **r.**: Norman Panama - **s.** e **sc.**: N. Panama, Melvin Frank - **f.**: Jack Hildyard - **scg.**: Roger Furse, Sydney Cain, Bill Hutchinson - **m.**: Robert Farnon - **mo.**: John Smith - **eff. spec.**: Wally Veevers, Ted Samuels - **coreogr.**: Jack Baker, Sheila Meyers - **int.**: Bing Crosby (Harry Turner), Bob Hope (Chester Babcock), Joan Collins (Diane), Dorothy Lamour (lei stessa), Robert Morley (il capo), Walter Gotell (dott. Zorbb), Roger Delgado (Jhinnah), Felix Aylmer (Grande Lama), Alan Gifford, Robert Ayres (ufficiali americani), Jacqueline Jones, Mei Ling, Katya Douglas, Yvonne Shima e Peter Sellers, David Niven, Frank Sinatra, Dean Martin, Jerry Colonna (brevi apparizioni) - **p.**: Melvin Frank per la Melnor - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Paramount.

Questo filmetto di Panama ci ha fatto la stessa tristezza che ci fece, a suo tempo, Atollo K *con Laurel e Hardy. Ogni formula ha il suo tempo ed ogni attore vero sa rinnovarsi pur rimanendo fedele a se stesso. Anche Bing Crosby e Bob Hope hanno invece ripetuto l'errore del «grasso» e del «magro», ripigliando pari pari, come se gli anni non fossero passati, la serie* Road to.... *che diede loro la popolarità. Dopo di allora, Crosby, smessi i panni comici, ha saputo dare un'interpretazione di rilievo come quella di* The Country Girl *(La ragazza di campagna), da Odets, e Hope ha infilato uno dietro l'altro, alcuni film discreti dove le smorfie d'un tempo hanno ceduto il posto ad una melanconia di sincera vena. Rivederli in una farsaccia del genere, vecchia, stiracchiata, con «gags» da avanspettacolo, è francamente penoso. Non manca, in una breve apparizione, la loro «partner» d'un tempo, Dorothy Lamour, ancòra in sarong, anche lei come se il tempo non passasse per tutti. (E.G.L.)*

SEPTIMO PARALELO (Settimo parallelo: Tierra Brava) — **r., s.** e **sc.**: Elia Marcelli, ispirato alle opere di José Natalio Estrada - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Renato Del Frate - **m.**: Silvio Estrada - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Enrique Guzman, Asparicio e la sua tribù di Indios - **p.**: Tropico Film - **o.**: Venezuela-Italia, 1961 - **d.**: Universal.

SILVESTRO CONTRO TUTTI — Programma composto da 12 brevi film di disegni animati in Technicolor della serie «Merrie Melodies» e «Looney Tune»: 1) **DAFFY THE COMMANDO (Parodia di un episodio di guerra con l'anatroccolo)**; 2) **USH MY MOUSE (Silvestro il gatto mangiatore di topi)**; 3) **ODORABLE KITTY** (1944); 4) **BUGS BUNNY RIDES AGAIN (Parodia di un episodio western con il coniglio, 1947)**; 5) **SHEEPISCH WOLF (Favola del lupo, dell'agnello e del cane)**; 6) **BIRDIE AND THE BEAST (Silvestro il gatto contro Titì il canarino, 1944)**; 7) **DAFFY SLEEPT HERE; 8) SWEET SIOUX (Parodia sugli indiani Sioux, 1937)**; 9) **THE ARISTO CAT (La storia di un gatto aristocratico, 1942)**; 10) **THE EAGER BEAVER (Storia di un gruppo di castori, 1945)**; 11) **HEP CAT (Le varie trasformazioni di un gatto dongiovanni, 1942)**; 12) **HOOP LOOK LISTEN (Silvestro il gatto contro il canguro)** — **r.**: I. Freeleng, Robert Clampett, Robert McKimson, Charles M. Jones - **p.**: Leon Schlesinger per la Warner Bros - **o.**: U.S.A. - **d.**: regionale.

SMEMORATO DI COLLEGNO, Lo — **r.**: Sergio Corbucci - **s.** e **sc.**: Giovanni Grimaldi, Bruno Corbucci - **f.**: Enzo Barboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Giorgio Giovannini - **c.**: Marcella De Marchis - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Totò, Nino Taranto, Erminio Macario, Yvonne Sanson, Aroldo Tieri, Andrea Checchi, Franco Volpi, Mario Pisu, Elvy Lissiak, Riccardo Billi, Enrico Viarisio, Franco Giacobini, Gisella Sofio, Pietro Carloni, Mario Castellani, Gianni Rizzo, Franco Ressel - **p.**: Gianni Buffardi per la Euro e la G. Buffardi S.p.A. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Euro.

SMOG — **r.**: Franco Rossi.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 16 *e dati a pag.* 22 *del n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

SODOMA E GOMORRA — **r.**: Robert Aldrich - **s.**: Ugo Guerra, Alessandro Continenza - **sc.**: Giorgio Prosperi - **f.** (Technirama, Technicolor): Silvano Ippoliti, Mario Montuori - **m.**: Miklos Rosza - **scg.**: Ken Adam - **c.**: Giancarlo Bartolini-Salimbeni - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Stewart Granger (Lot), Annamaria Pierangeli (Ildith), Stanley Baker (Astaroth), Anouk Aimée (regina), Rossana Podestà (Shuah), Rik Battaglia (Melchir), Giacomo Rossi-Stuart (Ishmael), Enzo Fiermonte (Eber), Schilla Gabel (Tamar), Giovanna Galletti (Malik), Fiodor Scialiapin jr. (Alabias), Aldo Silvani (Nacor), Claudia Mori (Maleb), Antonio De Teffé (capitano), Gabriele Tinti (ufficiale subalterno), Daniele Vargas, Mitsuko Takara, Liana Del Balzo, Francesco Tensi, Mimmo Palmara - **p.** e **d.**: Titanus - **o.**: Italia, 1962.

SOLO CONTRO ROMA — **r.**: Herbert Wise - **s.**: dal romanzo «The Gladiator» di Gastad Green - **sc.**: Ennio Mancini, Astolfi, G. Green - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Silvano Ippoliti - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Jeffries Lang, Rossana Podestà, Philippe Le Roy, Gabriele Tinti - **p.**: Marco Vicario per la Atlantica Cinematografica - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

STORIA MILANESE, Una — **r.**: Eriprando Visconti.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 29 *e dati a pag.* 37 *del n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

SWEET BIRD OF YOUT (La dolce ala della giovinezza) — **r.**: Richard Brooks.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

TASTE OF HONEY, A (Sapore di miele) — **r.**: Tony Richardson - **sc.**: S. Delaney, T. Richardson - **f.**: Walter Lassally - **m.**: John Addison - **scg.**: Ralph Brinton - **mo.**: Anthony Gibbs - **altri int.**: Robert Stephens (Peter), Murray Melvin (Geoffrey), Paul Danquah (Jimmy), David Boliver (Bert), Moira Kaye (Doris), Herbert Smith (proprietario del Shoe Shop), Valerie Scarden (la donna del Shoe Shop), Rosalie Scase (nurse), Veronica Howard (Gladys), Margo Cunningham (ostessa), Jack Yarker (capitano del battello), John Harrison, A. Goodman, Janet Rugg, Sonia Stephens, Eunice Black - **p.**: Tony Richardson per la Woodfall/Shelagh Delaney Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: Dear.
Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 14 *e altri dati a pag.* 18 *del n.* 5, *maggio* 1962 (*Festival di Cannes* 1962).

TIRANNO DI SIRACUSA, Il (Damon e Pitias) — **r.**: Curtis Bernhardt - **s.** e **sc.**: Samuel Marx, Franco Riganti - **adatt.** e **d.**: Paola Ojetti, F. Riganti - **f.** (Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Adriano Berselli - **mo.**: Nicolò Lazzari - **int.**: Guy Williams (Damon), Don Burnett (Pitias), Ilaria Occhini (Nerissa), Liana Orfei (Adriana), Marina Berti (Mereka), Arnoldo Foà (il tiranno Dionisio), Carlo Giustini (Cariso, capo delle guardie), Andrea Bosic (Arcanos), Osvaldo Ruggieri (Demetrios), Enrico Salvatore, Carlo Rizzo, Tiberio Murgia, Aldo Silvani, Enrico Glori, Gianni Bonagura, Franco Fantasia, Maurizio Baldoni, Lawrence Montaigne, Luigi e Vittorio Bonos, Franco Ressel, Tiberio Mitri - **p.**: Franco Riganti per la International Motion Picture Enterprises, Roma - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: M.G.M.

TOM E JERRY BOTTE E RISPOSTA — Programma composto da 11 cortometraggi in Technicolor di disegni animati, realizzati da William Hanna, Joseph Barbara e Tex Avery: 1) **Old Rockin' Chair Tom** (Il gatto arancione, 1948), 2) **Pet the Eve** (Sfratto movimentato), 3) **Puttin' on the Dog** (L'amico dell'uomo, 1944), 4) **Dumb Hounded** (L'evaso senza scampo, 1943), 5) **Lonesome Mouse** (Il topino solitario, 1943), 6) **Million Dollar Cat** (Il gatto milionario,

1944), 7) **Framed Cat** (Chi la fa l'aspetti, 1950), 8) **Mouse in the House** (Caccia al topino, 1947), 9) **What Price Fleadom** (Omero la pulce innamorata, 1948), 10) **Little Orphan** (L'orfanello affamato, 1949), 11) **Salt Water Tabby** (Tipi da spiaggia, 1947) - **p.**: Fred Quimby per la M.G.M. - **o.**: USA - **d.**: M.G.M.

TOTO' E PEPPINO DIVISI A BERLINO — **r.**: Giorgio Bianchi **s.**: Age e Furio Scarpelli da un'idea di Luigi Angelo e Luciano Ferri - **sc.**: Sandro Continenza, Dino De Palma - **f.**: Tino Santoni - **m.** Armando Trovajoli - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Totò (Antonio), Peppino De Filippo (Peppino), Robert Alda (Lo Bianco), Nadie Sanders (Greta), Luigi Pavese (Titov), Nino Vingelli, Dante Maggio, Renato Caizzi Terra (i magliari), Peter Dane (ufficiale americano), Carlo Pisacane (altro magliaro), Renata Monteduro, Michele Titov - **p.**: Mario Mariani per la Cinex - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Cineriz.

TRES MOSQUETEROS Y MEDIO, Los (I moschettieri del re) — **r.**: Oscar Long - **s.**: dal romanzo « Les trois mousquetaires » di Alexandre Dumas - **sc.** e **dial.**: Fernando De Fuentes, Alejandro Verbitsky - **f.** (Vistavision, Eastmancolor): Francisco Gomez - **int.**: John Riding, Mike Ferens, Jean Ross, Tom West, Roger Logan, Ramon Valdes, Leticia Julan, Rafael Estrada, Antonio Haro-Oliva, José Ortega - **p.**: Dyana Film - **o.**: Messico, 1961 - **d.**: Filmar.

TROMBONI DI FRA' DIAVOLO, I — **r.**: Giorgio Simonelli e Miguel Lluch - **s.**: Castellano e Pipolo - **sc.**: Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor): Francisco Sampere - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.** e **c.**: Ugo Pericoli - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Francisco Rabal, Jackie Lane, Alberto Bonucci, Moira Orfei, German Cobos, Maria Quadra, Fernando Sancho, Giulio Riscal, Miguel S. Del Castillo, Giovanni Cortes, Guglielmo Mendez - **p.**: Dario Sabatello per la D.S. Roma/Agata Film, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1962 - **d.**: UNIDIS.

VULCANO, FIGLIO DI GIOVE — **r.** e **s.**: Enimmo Salvi - **supervis.**: Umberto Scarpelli - **sc.**: Ambrogio Molteni, Gino Stafford, Benito Ilforte, Paolo de Vecchi, E. Salvi - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Mario Parapetti - **m.**: Marcello Giombini - **sc.**: Angelo De Amicis e Giuseppe Ranieri - **c.**: Augusta Morelli - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Rod « Flash » Ilush (Vulcano), Bella Cortez (Etna), Gordon Mitchell (Plutone), Liliana Zagra, Furio Meniconi, Roger Browne, Omero Gargano, Salvatore Furnari, Isarco Ravaioli, Annie Gorassini, Paolo Pieri, Pasquale Fasciano, Yvonne Sciré, Ugo Sabetta, Renzo Stefilongo, Edda Ferronag, Giuseppe Trinca - **p.**: E. Salvi, Decio Salvi e Ambrogio Molteni per la Juno-Roma - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

WESTFRONT 1918 (Westfront) — **r.**: Georg Wilhelm Pabst.
Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

WIR WUNDERKINDER (Finalmente l'alba) — **r.**: Kurt Hoffmann.
Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

Riedizioni

BUS STOP (Fermata d'autobus) — **r.**: Joshua Logan - **mo.**: William Reynolds - **d.**: Fox.
Vedere giudizio ed altri dati a pag. 93 *del n.* 11-12, *novembre-dicembre* 1956.

GONE WITH THE WIND (Via col vento) — **r.**: Victor Fleming - **s.**: dal romanzo omonimo di Margaret Mitchell - **sc.**: Sidney Howard - **f.** (Technicolor): Lee Garmes, Ernest Haller, Ray Rennahan, Wilfrid Cline - **m.**: Max Steiner - **eff. f. spec.**: Jack Cosgrove, Lee Zavitz - **scg.**: Lyle Wheeler, William Cameron Menzies, Joseph McMillan Johnson - **c.**: Walter Plunkett - **mo.**: Hal C.

Kern, James E. Newcom - **int.**: Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia De Havilland, Hattie McDaniel, Thomas Mitchell, Harry Davenport, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, Barbara O'Neil, Fred Crane, George Reeves, Zack Williams, Everett Brown, Oscar Polk, Victor Jory, Butterfly McQueen, Howard Hickman, Alcia Rhett, Rand Brooks, Carroll Nye, Marcelle Martin, Ona Munson, Laura Hope Crews, Leona Roberts, Jane Darwell, Albert Morin, Mary Anderson, Terry Shero, William McClain, Eddie Anderson, Jackie Moran, Cliff Edwards, Ed Chandler, George Hackathorne, Roscoe Ates, Eric Linden, John Arledge, Tom Tyler, William Bakewell, Lee Phelps, Paul Hurst, Louis Jean Heydt, Ernest Whitman, William Stelling, Isabel Jewell, Robert Elliot, Wallis Clark, Adrian Morris, Irving Bacon, Joseph M. Kerrigan, Olin Howland, Yakima Canutt, Ward Bond, Blue Washington, Cammie King, Mickey Kuhn, Lillian Kemble-Kooper, George Bessolo - **p.**: Selznick Int.-M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1939 - d.: M.G.M.

MAN ALONE, A (Gli ostaggi) — **r.**: Ray Milland - **s.**: Mort Briskin - **sc.**: John Tucker Battle - **f.** (Trucolor): Lionel Lindon - **m.**: Victor Young - **scg.**: Walter Keller - **c.**: Adele Palmer - **mo.**: Richard Van Enger - **int.**: Ray Milland, Mary Murphy, Ward Bond, Raymond Burr, Arthur Space, Lee Van Cleef, Alan Hale jr., Douglas Spencer, Thomas B. Henry, Grandon Rhodes, Martin Garralaga, Kim Spalding, Howard J. Negley - **p.**: Herbert J. Yates per la Republic - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Globe.

MEET DANNY WILSON (Lasciami sognare) — **r.**: Joseph Pevney - **s.** e **sc.**: Don McGuire **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun e Nathan Juran - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Frank Sinatra, Shelley Winters, Alex Nicol, Raymond Burr, Tommy Farrell, Vaughn Taylor - **p.**: Leonard Goldstein per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Universal.

SANTA FE' TRAIL (I pascoli dell'odio) — **r.**: Michael Curtiz - **s.** e **sc.**: Robert Buckner - **f.**: Sol Polito - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Hughes - **mo.**: George Amy - **int.**: Errol Flynn, Olivia De Havilland, Raymond Massey, Ronald Reagan, Alan Hale sr., Van Heflin, Gene Reynolds, Alan Baxter, Henry O'Neill, Guinn Williams, Moroni Olsen, John Litel, David Bruce, Hobart Cavanaugh, Joseph Sawyer, Charles D. Brown, Frank Wilcox, Ward Bond, Charles Middleton, Russell Simpson, Erville Alderson, Spencer Charters, Suzanne Carnahan, William Marshall, George Haywood - **p.**: Jack L. Warner, Hal B. Wallis e Robert Fellows per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: Dear.